BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LA BEAUTÉ RATIONNELLE

PAR

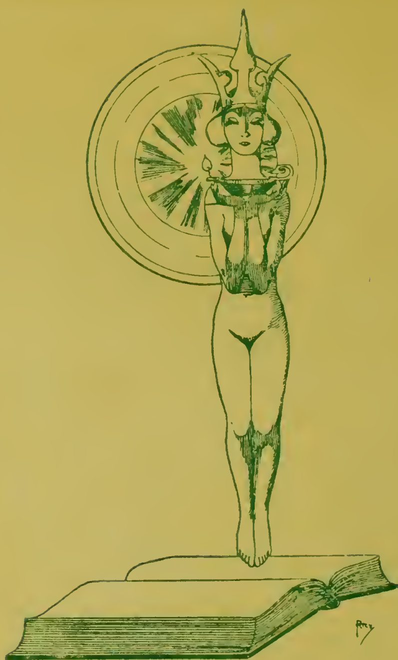
PAUL SOURIAU
Professeur de philosophie à l'Université de Nancy.

LÉGITIMITÉ DE L'ESTHÉTIQUE RATIONNELLE
DÉTERMINATION DE L'IDÉE DU BEAU
BEAUTÉ INTELLECTUELLE — BEAUTÉ SENSIBLE
BEAUTÉ MORALE

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1904


Ex Libris Marcel Lachaert

LA BEAUTÉ RATIONNELLE

DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

L'esthétique du mouvement. Un volume in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 1889 . . . . 5 fr. »

La suggestion dans l'art. Un volume in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 1893. Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques . . . . *Épuisé.*

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Théorie de l'invention. Un volume in-8, 1881 . . . . 3 fr. »

L'imagination de l'artiste. Un volume in-16, 1901 . . 3 fr. 50

LA BEAUTÉ
RATIONNELLE

PAR

PAUL SOURIAU
Professeur de philosophie à l'Université de Nancy.

LÉGITIMITÉ DE L'ESTHÉTIQUE RATIONNELLE
DÉTERMINATION DE L'IDÉE DU BEAU
BEAUTÉ SENSIBLE — BEAUTÉ INTELLECTUELLE
BEAUTÉ MORALE

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1904

LA

BEAUTÉ RATIONNELLE

PREMIÈRE PARTIE

LÉGITIMITÉ DE L'ESTHÉTIQUE RATIONNELLE

Intérêt du problème.

Je cherche ce qui est vraiment beau et digne d'être admiré.

Ce problème n'est pas celui que de nos jours les théoriciens du beau étudient de préférence. La plupart s'attachent plutôt à déterminer les conditions dans lesquelles se produit en fait le sentiment du beau : ils s'efforcent d'appliquer à l'esthétique les procédés rigoureux de la méthode expérimentale. Ces recherches sont du plus haut intérêt. Ces efforts sont dignes de toute notre sympathie. Je veux le déclarer tout d'abord, pour qu'on ne se méprenne pas sur mes intentions. Je ne viens donc pas réagir contre l'esthétique expérimentale. Je n'ai rien à dire contre elle. Je tiens ses méthodes pour excellentes, et les résultats qu'elle a obtenus comme une base solide sur laquelle on devra désormais s'appuyer. Mais je ne crois pas qu'elle soit toute l'esthétique.

Admettons que l'expérience ait achevé son œuvre. Nous saurons quelle est la réaction sensible que produit sur nous un objet donné, et quels doivent être les caractères de l'objet pour produire sur nous tel ou tel sentiment. Si individuelles que soient les préférences du goût, nous les aurons mises en formules; nous en aurons dégagé des lois. Cela serait infiniment précieux. Mais notre curiosité ne serait pas encore

pleinement satisfaite. La question de fait ayant été pleinement résolue dans le plus petit détail, resterait à poser une question d'ordre tout différent, la question de droit. Que valent ces préférences de notre goût? Vont-elles à ce qui est en soi préférable? Admirons-nous ce qui est vraiment digne d'être admiré?

A ces questions, l'esthétique expérimentale ne peut répondre; impartiale comme doit l'être la science, elle constate nos goûts, elle en détermine la loi : elle s'interdit de les apprécier.

Il faut pourtant que nous ayons une réponse. Nous n'avons pas ici affaire à l'une de ces questions d'école dont on discute entre spécialistes, et qui n'ont pour le public qu'un intérêt médiocre. Non, le problème est sérieux, et toujours actuel.

D'innombrables objets passent devant mes yeux, productions de la nature ou de l'industrie humaine. A chacun d'eux, par une tendance irrésistible, il faut que j'assigne, aussitôt que je le perçois, une valeur esthétique : il me paraît plus ou moins beau. Quelle témérité dans ces jugements de première impression ! Sans principes, sans idéal défini, je me permets de qualifier toutes choses, de louer, de blâmer, d'établir des hiérarchies. Est-ce raisonnable ?

Voici une chose que j'ai toujours admirée. Quelqu'un me demande pourquoi je trouve cela si beau. La question m'embarrasse; je n'y ai jamais réfléchi. En y réfléchissant, je ne vois pas davantage ce qui peut justifier mon admiration. Me voici dans le doute.

Un artiste, jusqu'ici inconnu, peintre, musicien, poète, apporte une formule d'art nouvelle. Il faut apprécier cette œuvre, pour laquelle nous n'avons pas de jugements tout faits. Quels remous dans l'opinion ! Des discussions passionnées s'engagent. Au bout de quelque temps nous en arriverons à ce point critique de toute discussion, où l'on commence à parler fort. Alors brusquement les esprits se ferment, tout échange d'idées est interrompu, et il ne reste plus en présence que deux volontés qui se heurtent. Comme des deux

côtés l'on éprouve alors le besoin de trouver l'argument vainqueur qui brisera les résistances ! Mais pour cela on sent bien qu'il faudrait remonter aux principes. Si la discussion a été impossible, malgré la bonne foi que l'on a commencé par y apporter de part et d'autre, c'est sans doute que la divergence d'opinion a commencé plus tôt qu'on ne pensait. Pour mettre le doigt sur l'erreur commise par l'adversaire, il faudrait montrer qu'il se méprend sur la définition du beau, sur la fonction essentielle de l'art ; il faudrait faire de l'esthétique rationnelle.

Je suis un professionnel de la critique. J'ai à me prononcer sur un livre, sur une œuvre d'art. Entre le public et l'auteur, je suis arbitre. Admirer le trivial, applaudir au faux talent, me moquer du sublime, passer indifférent devant la beauté, ce ne serait pas seulement une faute de goût, ce serait une grave injustice. Pesante responsabilité ! Qui m'indiquera la méthode pour juger à coup sûr ?

En parcourant nos expositions de peinture, de sculpture, de décoration, on ne peut manquer d'être frappé de ce qu'il y a de tourmenté, de fébrile dans l'art contemporain. Il tend sa voile aux vents qui soufflent, louvoie, essaie d'une direction, puis d'une autre, en somme ne sait où aller. Visiblement tout ce qu'il fait le mécontente. De là ces efforts d'originalité quand même, ces excentricités, et ce besoin d'un art nouveau, que l'on n'a jamais ressenti à ce point aux périodes les plus fécondes de l'art. Si de tant d'aspirations confuses on pouvait dégager un idéal bien défini, quelle sécurité pour les artistes ! Comme ils se mettraient avec confiance à leur tâche, ayant pris conscience de leurs propres désirs, ayant un but devant les yeux, sachant enfin ce qu'ils veulent faire !

Songeons enfin que la question du beau ne se pose pas seulement en littérature et en art. S'il en était ainsi, elle serait une question de luxe, secondaire en somme, à laquelle il serait sage de ne pas trop arrêter notre pensée en dehors de nos heures de loisir. Mais ne qualifions-nous pas aussi, au point de vue esthétique, les plus sérieuses manifestations de l'activité humaine ? N'est-il pas certaines actions qui

éveillent en nous l'émotion du beau par leur caractère de générosité, de puissance morale, d'héroïsme, tandis que d'autres nous semblent basses et laides ; et peut-on soutenir que ces impressions soient sans influence sur notre conduite ? Ne voit-on pas au contraire qu'elles agissent surtout aux heures critiques de la vie, quand nous avons à prendre une de ces résolutions graves, où va se décider notre avenir moral ? Toute vie, on peut le dire, est un effort vers la beauté. Chacun de nous, qu'il en ait conscience ou non, a son idéal qui le mène, de sorte qu'en fin de compte notre existence vaudra ce qu'aura valu cet idéal : peu de chose s'il est bas, beaucoup s'il est généreux. Il importe de ne pas se tromper. Ce que nous sentons ici engagé dans le débat, ce sont toutes nos admirations, tous nos enthousiasmes, toutes nos aspirations morales, forces vives de l'âme humaine qu'il s'agit d'orienter vers leur véritable fin. Au fond de toutes nos méditations sur le but de la vie, on trouverait cette question suprême : quelle est vraiment la vie la plus belle ? On pourra se refuser à identifier ainsi l'esthétique et la morale ; on estimera que toutes deux perdent également à se confondre l'une avec l'autre ; on nous dissuadera de concevoir la beauté en moralistes, et la morale en esthètes. Il est possible que l'on ait raison. Mais c'est précisément ce qu'il faut savoir. Ainsi de proche en proche, l'objet de notre enquête prend une importance croissante, et nous voyons se poser plus impérieusement les problèmes de l'esthétique rationnelle.

CHAPITRE PREMIER

LES DROITS DE LA RAISON SUR L'ART

Préventions du sens commun. — Résistances de l'art. — Efficacité des méthodes. — La liberté de l'artiste. — La raison et le génie.

§ 1. — Préventions du sens commun

Ces raisons me paraissent suffisantes pour entraîner l'assentiment de tout esprit qui ne serait pas prévenu. L'intérêt d'une esthétique raisonnée, qui orienterait nos goûts vers la beauté réelle, peut-il être sérieusement contesté? Et pourtant je sens que ces idées risquent d'être accueillies avec quelque froideur. C'est que justement l'opinion est prévenue. Il faut le reconnaître : elle n'est pas généralement très favorable aux théoriciens du beau. Imposer des règles au génie! Soumettre le sentiment esthétique au contrôle de la froide raison! Nous donner des recettes pour discerner à coup sûr la beauté! La définir seulement d'une manière précise! Cela semble une prétention insoutenable. Le seul énoncé de notre programme est fait pour effaroucher bon nombre d'esprits, et leur ôter l'envie de nous suivre. Voilà ce qui rend notre tâche difficile. Je tiens à l'adhésion du sens commun ; je suis persuadé qu'il n'y a rien dans nos principes qui doive le choquer ; c'est même sur lui que je compte pour faire disparaître de l'esthétique un certain nombre de théories subtiles et paradoxales qui se sont indûment imposées à la philosophie. Il devrait être avec nous. Mais il se défie. Il se prête de mauvaise grâce à la discussion. Quelle prise nos raisonnements pourront-ils avoir sur un lecteur

qui estimerait qu'en pareille matière il ne faut pas raisonner? Si vif que soit notre désir d'arriver à une théorie positive, nous devons travailler d'abord à faire disparaître ce parti pris de défiance et d'hostilité. Avant de rien construire, il faut déblayer le terrain.

Reprenons donc par le détail ces objections. Exposons-les loyalement sans nous ménager d'échappatoires, cherchant autant que possible à leur conserver toute leur force. Il ne s'agit pas ici de présenter avec un air d'impartialité des critiques qu'au fond nous serions décidés à retourner bientôt par quelque artifice de raisonnement, et que nous aurions accommodées d'avance à la réfutation en les exagérant à plaisir. Nous devons à nos adversaires un effort pour entrer dans leur pensée. Nous ne serons sûrs de les avoir compris et nous n'aurons le droit de les réfuter que si nous commençons par nous assimiler leurs objections au point d'être tentés de les admettre.

Il se peut d'ailleurs que tout ne soit pas à négliger dans les objections. Nous n'hésiterons pas à reconnaître ce qu'il y a de juste dans les idées qu'on nous oppose. Pourquoi nous rien dissimuler de la vérité? A toute entreprise humaine on peut trouver du pour et du contre. Pour persévérer, il n'est pas nécessaire de nier les inconvénients et les risques; il suffit de constater que les avantages et les raisons d'espérer l'emportent. C'est une balance à établir. Une réflexion encore doit nous encourager à faire à la critique toutes les concessions possibles, à la rechercher même. Notre théorie n'est pas encore arrêtée dans ses détails. Ne pouvons-nous justement la disposer de telle manière qu'elle ne tombe sous aucune de ces critiques? Les défauts qu'on me reproche d'avance, ne puis-je chercher d'avance à m'en corriger?

C'est ce que je compte faire en effet. Avant tout je veux tirer de cette critique préalable un résultat pratique. Je la regarde comme une sorte d'examen de conscience qu'il était bon de faire pour apprendre par où pèchent d'ordinaire les théoriciens. Aucune objection ne nous aura été inutile. Chacune nous aura signalé un défaut à éviter. En répondant

aux détracteurs de l'esthétique rationnelle, nous nous appliquerons moins à la justifier des reproches qu'elle peut avoir encourus, qu'à trouver et indiquer le moyen de ne les plus mériter. Ainsi, quand nous arriverons au terme de cette discussion, nous ne nous serons pas contentés d'éluder quelques objections gênantes ; nous aurons arrêté notre méthode, et peut-être même établi quelques-unes des idées positives que nous nous proposons de démontrer.

Quand nous avons tout à l'heure essayé de montrer l'intérêt que nous aurions à établir une esthétique vraiment rationnelle, nous n'en avons pas parlé comme d'une recherche de pure spéculation, faite seulement pour piquer la curiosité des philosophes. Nous faisions espérer des applications. Fournir à l'art des méthodes plus sûres pour produire la beauté ; nous aider à mieux discerner le beau en substituant aux impressions vagues qui déterminent d'ordinaire nos préférences quelque criterium infaillible ; donner aux sentiments esthétiques, sans rien leur ôter de leur force et de leur charme, une meilleure orientation, telles sont les prétentions de l'esthétique rationnelle et ses promesses. Il en faudra peut-être un peu rabattre dans la pratique.

§ 2. — Résistances de l'art

Voyons d'abord ce qu'il faut penser de l'influence que les théoriciens peuvent exercer sur l'art.

Les artistes lisent peu les traités d'esthétique. On peut dire qu'en général ils les ignorent. Combien en connaissez-vous qui fassent de telles œuvres leur lecture favorite ? S'il leur arrive, séduits par le titre, d'ouvrir un de ces livres, vite ils le referment, rebutés de ces généralités, n'y trouvant rien d'assimilable pour eux. Ils n'ont que faire, pour se perfectionner dans leur art, de cette métaphysique.

Dans cette sourde répugnance qu'inspirent les spéculations de l'esthétique aux véritables créateurs de beauté, on peut voir comme un instinct de conservation. L'artiste a sa tâche à remplir ; il est fait pour concevoir des images, pour fixer des

visions, pour traduire des impressions et des sentiments. Son domaine est dans le concret. Quand les esthéticiens le convient à entrer avec eux dans le monde des abstractions, il résiste; il sent bien que dans ces analyses qui exercent l'intelligence seule, il y a un danger pour l'imagination et pour le cœur. Il craint les idées. Peut-être sont-elles très hautes, très pures et très belles; mais elles sont froides comme l'air des cimes; elles ne vivent pas, et lui feraient perdre jusqu'au sens de la vie. On veut faire de lui un penseur, il veut rester artiste.

Je sais que les théoriciens veulent être pratiques. Ils proposent à l'art, non seulement une définition du beau, mais des règles pour le produire.

Ici encore il est bien contestable que les théories puissent rendre quelque service. Elles endorment le goût, qui devrait être toujours en éveil, toujours inquiet, toujours actif. Elles sont pour l'inspiration une gêne et un asservissement. C'est pitié de voir des artistes et des écrivains de premier ordre, se débattant contre ces routines, user dans cette lutte stérile le meilleur de leur énergie. Le moindre progrès coûte un immense effort. Telle est la malfaisance de ce sec et pédant formalisme, qu'il nuit à ceux mêmes qui s'en affranchissent. Il les aigrit. Il développe en eux l'esprit de contradiction, aussi préjudiciable à l'équilibre du goût que le respect servile de l'usage. Il les porte à des bravades, à des outrances de polémique. Pour mieux scandaliser les puristes et montrer le cas qu'ils font des règles, ils en prendront le contre-pied. Franchement, tout bien pesé, le plus grand service que les théoriciens pourraient rendre à l'art, ne serait-ce pas de le laisser en paix? Asservi à des méthodes, obligé de résoudre des problèmes précis, astreint à une fonction déterminée, l'art n'est plus ce noble jeu dans lequel le génie jouit de sa libre activité. Ce n'est plus qu'un labeur ingrat.

Trop de conseils! Trop de règles! Les artistes n'en ont que faire. Moins ils se sentiront dirigés, plus leur activité sera puissante, joyeuse et féconde. Mieux nous les abandonnerons à leurs libres élans, plus sûrement ils iront vers la beauté.

§ 3. — Efficacité des méthodes

Faisons d'abord dans ces critiques la part de la vérité. J'accorde que l'esthétique n'a jamais déterminé les grands mouvements de l'art. Ils s'expliquent par des causes toutes différentes. Tantôt ce sera quelque changement de l'état social qui, se trouvant exceptionnellement favorable à la production artistique, fera monter dans tout un peuple et pour une longue période le niveau de l'art. Tantôt ce sera quelque chef-d'œuvre, conçu en dehors de toutes les règles établies, qui s'imposera aux esprits par sa puissante originalité. Nous ne pouvons évidemment compter sur les idées d'un théoricien pour produire de pareilles révolutions. Mais si nous devons reconnaître que l'influence des esthétiques est en somme secondaire, nous ne saurions admettre qu'elle soit nulle. Elle doit compter au moins parmi ces petites causes, inclinantes sinon nécessitantes, qui concourent à déterminer les grands événements. J'attribuerais notamment aux théories une sérieuse influence sur la formation des écoles artistiques ou littéraires. Ce que l'on appelle en effet une école, ce n'est pas un groupement artificiel, une simple façon de classer les artistes et les écrivains en étiquetant du même nom ceux qui se trouvent avoir entre eux de suffisantes analogies. C'est un groupe bien vivant et réel d'hommes unis par une affinité d'idéal, qui se sentent solidaires les uns des autres, qui mettent en avant les mêmes principes, qui combattent le même combat. Sans doute les théories ne sont d'ordinaire émises qu'après coup, quand le mouvement est déjà prononcé, quand des œuvres significatives ont déjà été produites. On obéit d'abord à des tendances confuses, instinctives ; et puis l'on éprouve le besoin de se définir à soi-même ce que l'on veut, de justifier aux yeux d'autrui ce que l'on a fait ; on se réclame de principes auxquels on n'avait certainement pas songé au début. Tout cela est vrai. Mais il faudrait se garder d'en conclure que les théories sont, comme on l'a dit, un simple *épiphénomène* littéraire et artistique.

Quand elles se contenteraient de donner à chacun conscience de l'idéal qu'il poursuivait à son insu ; quand elles ne feraient que mettre à la disposition des adhérents un système tout élaboré, des arguments précis, propres à être utilisés dans la discussion, le résultat ne serait pas négligeable. A dater du jour où les idées sont nettement formulées, elles agissent avec plus de force. Des manifestes se publient, qui sont un engagement pris, un mot d'ordre, un cri de ralliement. Les esprits ont enfin leur orientation. Le groupe a son unité doctrinale. Les œuvres futures seront désormais élaborées suivant un programme précis. On voit donc que les écoles sont essentiellement constituées par une idée directrice. Elles sont une théorie en acte, l'application d'un principe, l'œuvre indéniable de l'esthétique rationnelle. — Et cette œuvre est plutôt bienfaisante. Il est bon qu'il se forme ainsi des partis. L'activité littéraire et artistique est par là stimulée. Ces rivalités, ces polémiques empêchent les esprits de s'engourdir. L'art de combat est intransigeant, systématique, paradoxal, outrancier ; mais il a cette qualité éminente, d'être vivant. Il s'ingénie. Il fait effort. Il veut aller jusqu'au bout de ses principes. Il produit des œuvres très nettement différenciées, très homogènes et vraiment typiques, qui ne peuvent manquer d'avoir une certaine valeur artistique. Ainsi chaque école met en expérience une conception d'art particulière, cherchant à lui faire rendre tout ce que l'on en peut tirer. Toutes les formes possibles du beau se trouvent successivement essayées. Ces tentatives, alors même que le résultat obtenu est défectueux, sont très instructives. En montrant à quoi l'on aboutit quand on suit certains principes, elles dissuadent définitivement de les adopter : elles sont comme une démonstration par l'absurde de la justesse du principe opposé.

Il faut encore tenir compte de l'action indirecte que les spéculations de l'esthétique doivent exercer sur l'art, en agissant sur le goût public. Songe-t-on à quel degré de médiocrité, de bassesse ce goût serait réduit, s'il n'y avait eu de tout temps, pour le critiquer, le conseiller, l'inspirer, une

esthétique rationnelle? Agir sur l'intelligence de tous ceux qui lisent et qui pensent; leur signaler, comme supérieures, certaines formes de beauté; analyser les œuvres d'art les plus parfaites, pour en expliquer l'effet et en tirer une leçon; empêcher les artistes de s'absorber dans la technique, de descendre au réalisme trivial, de s'épaissir dans la matière; intervenir dans le conflit des écoles pour assurer la victoire à celles qui s'inspirent des principes les plus larges, les plus généreux, les plus rationnels : telle a été en somme la constante préoccupation des esthéticiens. Il est difficile de croire que cet incessant appel à l'idéal n'ait pas contribué dans une certaine mesure à élever le goût public. Les artistes qui se moquent de l'esthétique sont des ingrats. Sans ces dithyrambes sur l'art et le beau, dont ils sourient, l'art et le beau ne seraient pas tenus dans l'esprit de tous en si haute estime.

L'influence de l'esthétique sur l'art n'est donc pas chose négligeable. Il dépend d'ailleurs de nous, jusqu'à un certain point, de la faire grandir.

Si les artistes en général se montrent peu curieux de notre esthétique, est-ce tout à fait de leur faute? En elles-mêmes, les questions dont nous traitons les intéressent. Ils en discutent entre eux très volontiers, et même avec passion. Je suis persuadé qu'ils nous feraient bon accueil, si nous leur apportions quelque étude sérieuse où ils auraient chance de trouver, non ces axiomes prudhommesques qu'ils ont en horreur, mais de véritables principes d'art. Si nous voulons que nos spéculations aient une réelle influence, c'est donc à nous de leur donner un réel intérêt. Une théorie du beau peut-elle agir sur l'art? C'est mal poser la question. Tout dépend de la théorie. Si elle est vague, banale et creuse; si toutes ses révélations consistent à apprendre au lecteur que le Panthéon est une œuvre qui se tient et que la Vénus de Milo est une belle chose; si elle se voue à l'admiration exclusive des chefs-d'œuvre consacrés, et n'accueille qu'avec un parti pris de défiance toute innovation un peu hardie, il est trop évident qu'elle ne saurait exercer aucune action. Loin

de provoquer un mouvement quelconque, elle réprimerait plutôt tout mouvement qui tendrait à se produire. Écrire de tels livres, c'est aligner des phrases pour ne rien dire. Les artistes ne perdront pas leur temps à les étudier, et ils auront bien raison. Mais pourquoi l'esthétique serait-elle forcément routinière, somnolente et léthargique ? Cela n'est pas dans son programme. Elle n'appartient pas par définition au genre ennuyeux. Elle se pose des problèmes ; elle cherche à se rendre compte des choses ; elle fait effort vers la vérité. Dans tout cela, je ne vois rien qui la condamne à la banalité. Je vois au contraire un parti pris de rompre avec toute routine intellectuelle. Dès lors, pourquoi un livre de pure esthétique ne serait-il pas de ceux qu'on lit, qu'on discute, et qui peuvent déterminer un mouvement d'opinion ? S'il est œuvre de pensée vivante, soyons-en certains, on le lira ; et si les idées qu'il apporte sont justes, tôt ou tard elles s'imposeront.

La façon dont seront présentées nos théories déterminera aussi leur influence. Nous devrons nous appliquer à parler une langue simple, évitant de notre mieux la phraséologie métaphysique que l'on reproche avec raison aux théoriciens du beau. Nous multiplierons les exemples familiers, facilement vérifiables, pour reprendre pied à chaque instant dans la réalité. Pour éprouver la valeur pratique des principes dont nous aurons établi la théorie, nous essaierons d'en indiquer les applications possibles.

Je ne m'exagère pas l'influence directe des gros livres. Ils sont un instrument d'étude, une réserve d'idées plutôt qu'une œuvre de propagande. Aussi faudrait-il, entre eux et le public, des intermédiaires : brochures répandues à profusion, articles dans les revues d'art, conférences de vulgarisation.

Avant tout, je souhaite que les principes de l'esthétique rationnelle soient mis à la disposition des plus jeunes esprits. Une théorie du beau a peu de chance, je le reconnais, d'exercer, sur les artistes ou les écrivains arrivés à la plénitude de leur talent, une influence notable. Ils ne se

laisseront pas faire la leçon. Ce sont des esprits faits. A quoi bon les troubler dans leur œuvre ? Elle est ce qu'elle pouvait être, étant donnés les principes dont ils se sont inspirés dans leur période d'assimilation et de formation. L'art présent nous échappe. Il est, à vrai dire, un passé. Les artistes et les écrivains d'aujourd'hui représentent les idées d'hier. Il serait vain de leur donner des avis. C'est aux artistes de demain qu'il faut songer, à ceux qui se cherchent encore, aux adolescents que tourmente l'esprit nouveau. C'est sur ceux-là que nos théories auront prise. Que nous choquions les idées reçues, peu leur importera. En eux, ce n'est pas l'esprit de routine et l'attrait des voies banales qui est à craindre. Un paradoxe n'est pas pour les effrayer. Adressons-nous donc à la jeunesse ! Essayons de faire entrer nos principes dans l'enseignement public ; qu'ils soient, à l'école même, la base de l'éducation esthétique ! Autant que possible, répandons-les par la parole vivante plus encore que par le livre : mieux que de longues dissertations écrites, un seul mot, dit avec force et conviction, peut avoir sur les jeunes esprits une action décisive.

§ 4. — La liberté de l'artiste

Certes, la liberté est indispensable aux artistes. L'esthétique se gardera donc de leur imposer un sec formulaire qui règle les plus menus détails d'exécution de leur œuvre. Elle leur indiquera l'idéal à atteindre et les meilleurs moyens de le réaliser, mais en termes assez larges pour qu'ils ne se sentent pas entravés. Ils ont cent fois raison de protester contre ces règles mesquines, étroites, pédantesques, auxquelles on a voulu parfois les asservir. Nous protesterons avec eux ; car il faut bien le remarquer, ce n'est pas aux théoriciens du beau qu'il faut imputer ces codes déplaisants : ils sont l'œuvre du plat empirisme, pour qui tout usage a force de loi, et qui se refuse à rien changer aux recettes du bon vieux temps. On devra rendre aux esthéticiens cette justice, qu'ils n'ont pas l'esprit étroit à ce point. Ces règles ne tenant pas

à l'examen, il est à priori invraisemblable qu'elles aient été établies par raisonnement ; et c'est au contraire sur l'esthétique rationnelle qu'il faut compter pour en délivrer l'art. Elle doit être la première à lutter contre toutes les routines. Nous n'admettrons de lois que celles qui nous sembleront tout à fait fondées. A celles-là même nous n'attribuerons pas une valeur trop absolue. Les artistes se révoltent contre toute règle qu'on leur présente comme quelque chose de nécessaire en soi et de définitif, comme un système clos, comme un dogme immuable auquel désormais il serait interdit de toucher. Ils réclament le droit à l'innovation. Ils veulent que la porte leur reste toujours ouverte. Nous tiendrons compte de cette exigence. Nous serons les premiers à reconnaître que les théories esthétiques, si motivées qu'elles soient, peuvent toujours se compléter et se perfectionner. Elles ne doivent être que l'expression toujours modifiable d'idées vivantes. Si demain un artiste inspiré conçoit en dehors de nos formules une œuvre surprenante, et nous révèle ainsi une forme de beauté dont nul théoricien ne s'était avisé avant lui, loin d'en être mortifiés nous nous en réjouirons. Nous nous empresserons de rectifier notre loi, dont apparemment la formule était trop étroite, puisque voilà un cas imprévu qui fait exception ; et nous élargirons notre théorie pour y faire entrer ce nouvel idéal.

Le plus de liberté possible, voilà qui est entendu. Mais enfin cette liberté doit avoir des limites. A l'artiste qui proclamerait la pleine émancipation de l'art, nous devons rappeler l'existence d'obligations auxquelles il n'a pas le droit de se soustraire : obligations professionnelles qui l'astreignent à mettre lui-même dans son œuvre une rigoureuse finalité ; obligations morales et sociales, qui lui rappellent que, disposant d'un pouvoir souverain sur les âmes, il doit en user pour les rendre meilleures et plus belles[1]. En fait, c'est ainsi que tous les grands créateurs de beauté, peintres, statuaires, architectes, musiciens, poètes, orateurs, dramaturges, ont

1. Pour le développement de ces idées, voir deuxième partie, chap. V et cinquième partie, chap. V.

compris la fonction de l'art. Tous ils ont reconnu qu'ils avaient en ce monde une tâche sérieuse à remplir ; et ils se sont mis à l'œuvre avec une indomptable énergie, pour aller jusqu'au bout de leur destinée. S'ils ont revendiqué leur indépendance, s'ils se sont affranchis des prétendues règles que voulait leur imposer la routine, c'était pour mieux se soumettre à cette obligation supérieure. Nous voilà bien loin de cet art de bon plaisir dont on voudrait faire un idéal. A mesure que l'on monte aux régions supérieures de l'art, on voit la part de la fantaisie décroître, la part des obligations rationnelles grandir.

Il est, en somme, évident que l'art doit avoir des règles. Les artistes eux-mêmes le reconnaissent. Comment se fait-il donc que, lorsque l'esthétique prétend leur imposer une formule quelconque, ils s'insurgent ?

La chose est simple. Ce qu'ils réclament, c'est leur autonomie. Ils consentent à se donner des règles, et de très rigoureuses, qu'ils suivront à la lettre ; mais ils tiennent à se les donner d'eux-mêmes. Ils s'estiment mieux qualifiés que tout autre pour savoir ce qu'ils doivent faire, et comment ils doivent s'y prendre. Ils n'admettent pas qu'un théoricien, raisonneur nébuleux, abstracteur de quintessence, et qui dans les questions d'art a tout au plus la compétence d'un amateur, vienne faire la leçon aux professionnels. Quand la loi qu'on veut leur imposer serait excellemment déduite du principe le plus évident, ils n'en veulent pas, parce qu'elle leur serait imposée. C'est une question de dignité. L'artiste entend rester maître chez lui.

Voici donc l'amour-propre en jeu : c'est grave. Rien n'est ombrageux et intransigeant comme l'amour-propre.

Peut-être pourtant arriverons-nous à nous entendre. La nécessité des règles étant des deux côtés reconnue, toute la question est de savoir qui les fera. Je dirai : faisons-les ensemble !

On se représente toujours les rapports des théoriciens et des artistes de telle manière, que la dignité des uns ou des autres en est justement froissée. Si les artistes ne doivent

que se conformer aux règles établies par les théoriciens, les voilà de dociles écoliers écrivant sous la dictée d'un maître, apprenant une grammaire et réduits à de simples exercices d'application : ils ont raison de se refuser à ce rôle bien humble. Mais, d'autre part, si l'on admet que l'artiste crée spontanément les types exemplaires de beauté d'après lesquels les règles seraient faites après coup, à quoi bon ces règles ? Elles ne pourront servir qu'aux imitateurs, aux vulgarisateurs, aux talents secondaires ; et ce qu'il y a d'essentiel dans l'art, tout ce qui est initiative et création, se fera en dehors d'elles. La vérité est qu'entre artistes et théoriciens il doit y avoir réciprocité de bons offices. L'esthétique est leur œuvre commune. Il est certains problèmes que le théoricien résoudra mieux que les artistes, parce qu'il a plus de loisir pour y réfléchir, et que le maniement des idées générales lui est plus familier. Il en est d'autres que l'on ne peut résoudre sans une compétence spéciale que seul possède l'artiste. Quel trésor d'observations et d'aperçus originaux l'esthétique pourrait tirer de la correspondance des artistes, de leurs mémoires, de leurs propos d'atelier ! Les théories ont une influence sur l'art ; mais réciproquement l'art exerce une action sur les théories. L'esthéticien le plus indépendant ne saurait se glorifier d'avoir conçu son idéal absolument à priori, sans tenir aucun compte des formes de beauté toutes réalisées que l'art lui mettait devant les yeux ; il est manifeste, au contraire, qu'il en a subi l'influence : de sorte que les artistes ont vraiment collaboré à la formation de l'esthétique et seraient en droit de la revendiquer en partie comme leur œuvre. Ils donnent, eux aussi, des leçons aux théoriciens. C'est un échange de clartés.

Dans ces conditions, la répugnance qu'éprouvent d'ordinaire les artistes à se soumettre aux lois de l'esthétique rationnelle n'a plus de raison d'être. Qu'ils les acceptent de bon cœur, leur dignité sera sauve.

Je ne vois, d'ailleurs, aucun inconvénient, si notre idéal ne les satisfait pas pleinement, à ce qu'ils s'en fassent un par

eux-mêmes : l'essentiel est qu'ils le déterminent rationnellement. Quand je parle des services que peut rendre l'esthétique rationnelle, je ne pense pas seulement à ce livre, ni même à un livre quelconque, mais à l'ensemble de toutes les recherches théoriques qui peuvent être faites au sujet de l'art, y compris celles auxquelles peuvent se livrer les artistes eux-mêmes. Qu'ils discutent entre eux les questions d'art ; qu'ils y réfléchissent, dans leurs méditations solitaires en présence de la nature ou devant l'œuvre ébauchée. Ils se feront ainsi une esthétique non écrite, qui peut-être vaudra bien l'autre. Raisonner du beau, ce n'est pas l'affaire exclusive des esthéticiens de profession ; c'est l'affaire de tous ceux qui aiment la beauté et travaillent à la créer. Ce que je soutiens, c'est le droit de la réflexion à dicter des règles ; ce que j'exige de l'artiste, c'est qu'il se soumette à la raison : à la mienne ou à la sienne, peu importe, c'est la même chose. Nous devons avoir assez de confiance en nos principes pour croire que toute réflexion sincère doit y aboutir. Quel que soit notre point de départ, nous nous rencontrerons au but.

§ 5. — La raison et le génie

Il ne nous reste plus qu'une difficulté à résoudre. N'y a-t-il pas antagonisme entre le développement des facultés créatrices et celui des facultés critiques, en sorte que si nous développions celles-ci, ce serait au préjudice de celles-là ? Le génie n'est-il pas de sa nature réfractaire à toute discipline intellectuelle ? Ne se met-il pas au-dessus des règles et des méthodes, au-dessus de la raison même, pour produire ses chefs-d'œuvre ?

Oui, c'est une opinion courante que le génie procède par inspiration pure, et que ses plus sublimes idées lui viennent spontanément, sans qu'il se rende même compte des opérations mentales par lesquelles il les a conçues. Volontiers on oppose sa méthode tout intuitive et de synthèse immédiate aux déductions laborieuses de l'intelligence vulgaire, aux analyses délicates du goût. On ira jusqu'à dire, sans même

soupçonner ce qu'il y a d'énorme dans une telle assertion, qu'un artiste ou qu'un écrivain de génie peut n'avoir qu'une très médiocre intelligence, et être tout à fait dénué de goût. On a dit cela des plus grands. Étrange psychologie ! Prenons garde, dans notre définition du génie, de nous laisser séduire par l'idéal romantique, et de faire du grand homme une sorte de monstre, soustrait aux lois communes de l'humanité. Il est bon de donner une bonne fois le coup d'épingle à ce paradoxe. Il nous importe au plus haut point d'écarter de telles idées. Qu'irions-nous parler de beauté rationnelle à un artiste convaincu que les plus hautes manifestations de l'art, que les œuvres du génie échappent à tout contrôle de la raison et du goût ? Si nos lois n'étaient faites que pour les médiocres, qui consentirait à les accepter ?

Le génie est la faculté d'inventer portée à sa plus haute puissance. Tous nous avons du génie à quelque degré, puisque nous sommes capables d'invention. Etudiant en nous-mêmes cette faculté d'inventer, nous pouvons constater qu'elle suppose bien un travail spontané de l'imagination, mais contrôlé dans ses résultats par l'intelligence et le goût. Il est certes évident que les idées tout à fait nouvelles ne peuvent être positivement cherchées, puisque si nous les cherchions nous les connaîtrions déjà ; elles ne peuvent être trouvées que par hasard. C'est d'ailleurs un fait d'expérience que bien souvent des idées, des images nous apparaissent brusquement tout élaborées, sans que nous ayons préparé, ni pressenti, ni même sollicité leur formation. Elles sont le produit de l'activité inconsciente de l'esprit, ou tout simplement de la rêverie. Dans la pensée distraite et fluide, les images se décomposent, se recomposent au gré d'associations imprévues. Rien de plus enivrant que cette période d'invention spontanée. C'est alors que l'on entend une symphonie dans les bruits de la forêt, que l'on voit des tableaux féeriques dans les mirages du soleil couchant, que l'on marche à grands pas entraîné par des visions d'épopée. Mais il faut donner un corps à ces images. La rêverie allait au hasard. La méditation va procéder par finalité. Alors

commence l'effort. L'intelligence entre en fonction. Il faut qu'elle recueille, précise ces images indistinctes, opère une sélection entre les idées qui se présentent d'elles-mêmes, n'acceptant que celles qui seront utilisables et répondront à certaines conditions déterminées. Maintenant que l'on a un but défini, il faut combiner les moyens pour l'atteindre, et c'est l'œuvre de la pensée réfléchie. Quelques esprits féconds mais paresseux reculent devant cette tâche. Dilettantes de l'art, ils se contentent de rêver de grandes choses sans jamais daigner les faire. Ce n'est pas en ceux-là que nous trouverons le type du génie. — Dans l'élaboration de toute œuvre d'art, on peut donc distinguer deux moments, l'un de rêverie spontanée, l'autre de méditation réfléchie. Les deux sortes d'activité sont également nécessaires.

La proportion dans laquelle elles concourent au travail de l'invention varie selon les individus et les circonstances. Mais en général on ne remarque pas que cette proportion ait grande influence sur la qualité des produits. Si l'activité inconsciente a ses trouvailles, il est aussi des idées, de valeur au moins égale, qui n'ont été trouvées qu'à force de réflexion.

Rien ne nous autorise donc à supposer que, dans les esprits où le pouvoir d'invention est porté à son plus haut degré, l'activité inconsciente domine nécessairement. Tous les hommes de génie ne sont pas des impulsifs. Il en est de lucides, de conscients, de tenaces, qui savent ce qu'ils veulent et vont méthodiquement à un but fixé d'avance. Plus on y pense, moins il semble admissible que le génie puisse être dépourvu d'intelligence. Tout au plus peut-on prétendre que c'est une intelligence spécialisée, absorbée dans une tâche unique. Le plus vraisemblable est que dans les hommes de génie les deux activités se trouvent également développées et en parfait équilibre. Les grands artistes sont d'ordinaire « aussi rusés que puissants ». Que l'on étudie de près leurs œuvres, on s'assurera qu'elles sont pleines d'effets prévus ; tout y est pondéré, ordonné, non seulement dans l'ensemble, mais jusque dans le plus

petit détail. Dans l'œuvre d'art parfaite, rien n'est arbitraire. Tout est intentionnel et peut être justifié. Οὐδὲν μάτην, a dit Aristote. Je ne sais si c'est un principe de la nature. A coup sûr c'est la plus belle devise que puisse se donner l'art. Les grandes œuvres sont le produit de la réflexion autant que de l'inspiration. Le génie littéraire ou artistique, c'est l'intelligence souveraine, pleinement consciente et lucide, qui domine son œuvre, et n'y abandonne rien au hasard. On ne se figure pas le génie enchaînant laborieusement ses idées. On estime que, s'il s'attardait à réfléchir, son élan serait rompu. Mais raisonnement n'est pas synonyme de tergiversation et de pénible labeur. Les esprits puissants ont la réflexion prompte et ferme. Dans la production artistique, ils déploient les qualités de l'homme d'action.

Il n'y a pas davantage incompatibilité entre le génie et le goût. D'où peut provenir ce préjugé, d'après lequel les créateurs de beauté seraient en général dépourvus de sens critique ? On constate que souvent ils jugent mal les œuvres d'autrui. Ne nous en étonnons pas trop. Rendons-nous compte de la position qui d'ordinaire leur est faite. Aucune innovation littéraire ou artistique ne se fait sans être attaquée violemment. Les novateurs sont des lutteurs. Il faut qu'ils se jettent dans une mêlée. Dans ces conditions, il ne faut pas leur reprocher de se laisser aller parfois, à l'égard des écoles adverses, à quelque intolérance. Quelques-unes des fautes de goût criantes, que l'on reproche aux artistes militants, s'expliquent par l'entraînement de la polémique. Il est trop naturel qu'ils voient le mérite de leurs partisans et les défauts de leurs adversaires avec un certain grossissement. On s'explique aussi qu'ils admettent difficilement une autre conception du beau que celle dont ils se sont inspirés dans leur œuvre. Il est plus facile au critique, qui plane au-dessus des partis, de distribuer à doses impartiales l'éloge et le blâme ; ne tenant pas les cartes, il est mieux placé pour juger les coups. La critique, d'ailleurs, est un métier spécial dont il faut avoir la pratique. Il est difficile qu'un écrivain ou un artiste, qui s'improvise critique d'art, ne prête pas à

sourire aux professionnels. Je reconnaîtrai donc qu'il n'y a pas grand compte à tenir des jugements littéraires ou artistiques des créateurs de beauté, en tant qu'ils apprécient les œuvres d'autrui. Mais j'ajouterai que cela ne prouve rien contre leur goût. S'ils en ont vraiment, c'est dans leurs œuvres qu'ils doivent le mettre. Et comment n'en auraient-ils pas, puisqu'en fait ces œuvres sont belles? Dira-t-on que s'ils se rencontrent avec le goût, c'est par un hasard miraculeux, et qu'ils produisent constamment la beauté sans s'y connaître ? A la rigueur, cela est possible. On conçoit un esprit dans lequel les images se composeraient d'elles-mêmes d'une manière harmonieuse, comme s'ordonnent les cellules végétales dans la plante qui va fleurir, et qui sans même avoir conscience de la mystérieuse opération qui les prépare assisterait ravi à l'éclosion de ses propres idées. Mais pourra-t-on citer beaucoup de génies à ce point faciles et spontanés? Et ceux que l'on pourra citer sont-ils les plus grands? On trouverait beaucoup plus d'exemples de l'emploi de cette méthode dans les œuvres gracieuses et légères que dans les œuvres puissantes et vraiment géniales. Laissons là les phrases de convention. Observons l'écrivain au travail. Nous nous apercevrons que si la conception de ses idées premières est parfois toute spontanée, l'exécution en est presque toujours réfléchie et incessamment contrôlée par le goût. Voyez les ratures de son manuscrit : chacune d'elles représente une courte délibération et un jugement du goût. Encore ne voyez-vous pas trace des corrections mentales, des mots essayés, des idées qui se pressaient dans son esprit et qu'il a écartées pour faire place à l'élue. En tenant compte de ce travail intérieur, on s'apercevra que ce que l'on appelle un premier jet est d'ordinaire une mise au net, la copie d'un brouillon mille fois raturé. Même dans les moments de pleine inspiration, quand la plume court sur le papier, l'esprit poursuit par tâtonnement l'expression juste, fait sonner les phrases à l'oreille intérieure pour éprouver leur timbre, pèse chaque mot à ses plus fines balances, vite, vite, sans s'arrêter, mais avec une attention scrupuleuse. Et si l'on n'est

pas capable d'accomplir ce tour de force, de se critiquer sans refroidir sa propre inspiration, jamais l'on ne saura écrire. De même dans tous les arts. L'artiste est un peu comme le Dieu de Leibniz : au moment de la création, il fait comparaître dans son entendement tous les mondes possibles pour appeler le meilleur à l'existence. Dans l'exécution la plus fougueuse, il faut qu'il garde toute sa lucidité, et que son goût critique soit constamment en éveil. Incessamment son imagination propose, un peu au hasard, et son goût dispose. En doit-il coûter à l'amour-propre des artistes de le reconnaître ? Le phénomène de la création esthétique, ainsi expliqué, est bien plus méritoire ; ce dédoublement des fonctions intellectuelles nous apparaît comme un miracle d'activité cérébrale bien autrement prodigieux que les prétendus coups de foudre, que les brusques illuminations du génie.

Il est d'ailleurs loisible à l'écrivain ou à l'artiste de faire alterner, dans l'élaboration de son œuvre, le travail d'invention et le travail de critique. Il aura ses jours d'inspiration, où les idées se pressent, où l'œuvre s'amplifie dans une fièvre de croissance ; et ses jours de réflexion, où il revient méthodiquement sur ses pas, corrige, rature, élague, remet les choses d'aplomb. La composition d'un vaste édifice, d'une symphonie, d'un drame, d'un poème épique est une œuvre de longue haleine et de grand labeur. Cela ne s'improvise pas en une heure d'exaltation cérébrale. Affirmer que le génie conçoit ses œuvres d'ensemble, par synthèse immédiate, c'est se mettre en dehors de toute réalité historique et de toute vraisemblance psychologique. Toute œuvre de quelque importance exige de longues journées de travail dans lesquelles l'artiste a eu tout loisir pour revenir à tête reposée sur ce qu'il avait fait. Il serait dérisoire de prétendre que pendant toute cette période il a vécu à l'état d'illumination perpétuelle, emporté par son génie, n'osant même réfléchir de peur de refroidir son inspiration. En fait, il a trouvé temps pour tout, pour la rêverie et la méditation, pour les intuitions subites et pour les combinaisons réfléchies.

Je pense ici aux artistes parfaitement équilibrés. Il en est, je le sais, dont le génie ne va pas sans quelque désordre. Leur production est trop exubérante et trop hâtive pour être bien châtiée. Ils se laissent emporter par ce mauvais cheval noir dont parle Platon ; ils ne tiennent pas leur attelage en main. Trop complaisants à leur génie, grisés quelquefois par l'encens que leur brûlent au nez leurs thuriféraires, ou cédant eux-mêmes à ce préjugé qui attribue une supériorité aux produits de l'activité inconsciente, ils dédaignent de se corriger. De là, dans leur œuvre, ces lourdes fautes que la critique signale avec un malin plaisir. En eux, l'imagination est en excès sur le goût. Mais c'est justement à ceux-là que l'esthétique rationnelle rendrait le plus de services, en rétablissant l'équilibre. S'ils se surveillent davantage, ils produiront un peu moins. Mais ce qui importe avant tout, c'est la qualité de la production artistique, ce n'est pas la quantité. Je ne vois qu'une catégorie d'artistes ou d'écrivains à qui la réflexion pourrait être nuisible : ce sont ceux qui déjà en abusent, ceux que l'habitude de se critiquer eux-mêmes rend timorés, et en qui les facultés de réflexion se trouvent tellement en excès sur les facultés d'invention que celles-là en sont comme paralysées. Ils ne sont que trop portés vers la théorie. Ils ont voulu être artistes quand même : la nature voulait plutôt en faire des critiques d'art ou des théoriciens. Mais serait-ce un si mauvais service à leur rendre que de les incliner décidément de ce côté ?

Avec la thèse du génie inconscient, qui composerait ses œuvres sans savoir comment ni pourquoi, dans une sorte d'ivresse lyrique, nous devons abandonner la thèse du génie indomptable, réfractaire à toute discipline intellectuelle, en perpétuelle insurrection contre les règles et les méthodes.

Ce n'est pas, dit-on, la méthode qui produit les chefs-d'œuvre. Si l'on veut dire par là qu'aucune règle n'est *suffisante* pour composer une véritable œuvre d'art, nous sommes absolument de cet avis. Un artiste qui serait rompu à la technique de son art, pourvu d'excellents principes, saturé des meilleures théories, mais à qui manquerait le feu sacré,

n'exécuterait que des œuvres plates et insignifiantes, dépourvues de toute valeur esthétique. La méthode n'est jamais suffisante ; mais elle est toujours utile, utile au point qu'on peut la dire nécessaire ; utile aux médiocres, qu'elle préserve des fautes lourdes ; utile aux artistes les plus originaux, qui profitant par elle de l'expérience de leurs devanciers, s'épargnent de longues années d'apprentissage et de tâtonnements. A la rigueur un bâtisseur de génie pourra retrouver de lui-même les principes essentiels de l'architecture, comme un Pascal retrouvera les lois élémentaires de la géométrie : il aura plus vite fait de les apprendre. Mieux au courant des principes et des méthodes, l'artiste portera son effort plus loin. Il produira plus aisément des œuvres plus belles. — Mais il y aura moins de mérite ? — Apprendre consciencieusement son métier est chose très méritoire. Au reste, l'essentiel en art n'est pas d'avoir du mérite à faire ce que l'on fait, c'est d'obtenir des résultats. — Mais quel résultat pouvez-vous obtenir de l'application d'une méthode ? La conformité aux règles ? La simple correction ? N'est-ce pas une qualité secondaire ? — Non, c'est une qualité essentielle en art, et sans laquelle il n'y a pas de chef-d'œuvre. Une petite tache, dans l'œuvre la plus remarquable, attire désagréablement l'attention ; si peu que ce soit, l'effet esthétique en est gâté.

Que peut-on craindre encore? L'uniformité que ces méthodes rationnelles imposeraient à la production artistique? Les principes ne portent aucune atteinte àl'originalité de l'artiste; ils laissent à l'imagination un champ assez vaste pour qu'elle puisse s'y jouer à l'aise. Le problème du beau ne comporte pas une seule solution, il en comporte un nombre illimité. Depuis longtemps l'esthétique a rejeté définitivement cette théorie simpliste du type déterminé de beauté auquel toute œuvre d'art devrait se conformer. Elle est la première à protester contre le banal académisme.

Telle étant la valeur des méthodes, pourquoi le génie éprouverait-il à leur égard la moindre animosité ? Sont-elles pour lui une entrave qu'il éprouverait le besoin de secouer ?

Le génie, par cela même qu'il est le génie, ne sent pas les difficultés ; il s'en joue ; il les recherche pour le plaisir de les surmonter. Il ne connaît guère cette loi du moindre effort dont abusent certains théoriciens. Quant aux obligations sérieuses qui réclament de lui de réels sacrifices, il les accepte gravement, résolûment; il ne songe pas un instant à s'y soustraire. Peu lui importe ce qu'elles lui coûtent. Cet esprit d'insubordination, cette attitude de perpétuel révolté qu'on lui prête ne serait pas digne de lui. Pour que son œuvre soit parfaite, il est prêt à s'imposer la plus austère discipline. Prenant mieux conscience que les artistes médiocres des véritables principes de l'art, conditions essentielles de beauté, il s'y conforme plus scrupuleusement. Jamais l'homme vraiment raisonnable ne s'est senti gêné par la raison : elle est la loi même de son activité.

On parle de chefs-d'œuvre conçus en dehors de toute méthode, en infraction de toutes les règles reçues. Si l'on essayait de sortir des vagues généralités pour en arriver au détail précis, combien d'œuvres pourrait-on citer qui aient été composées ainsi ? Et lesquelles ? Un artiste qui se serait formé sans maître, qui ne s'inspirerait d'aucune tradition, à qui manquerait toute connaissance théorique des principes de son art, s'il est exceptionnellement doué, pourra produire d'instinct des œuvres très remarquables : il ne produira pas ce que l'on appelle un chef-d'œuvre. La chose doit être impossible, car elle n'est jamais arrivée. Dans l'œuvre la plus géniale vous retrouverez l'influence des théories courantes. Les génies eux-mêmes ont commencé par aller à l'école. Les œuvres de leur maturité portent plus qu'ils ne le pensent eux-mêmes l'empreinte de ces années d'apprentissage. Peuvent-ils renouveler à la fois toute la technique et tous les principes de leur art ? Ils en dégagent quelque élément nouveau ; pour tout le reste, ils se conforment aux règles antérieurement reçues. Nous nous exagérons les révolutions qu'ils ont faites. Nous leur attribuons tous les progrès réalisés par leurs devanciers, dans ces périodes d'inquiétude et de crise où l'art brise ses moules, essaie de

mille formes nouvelles, multiplie les expériences. C'est après ces époques troublées, quand les esprits ont pris enfin une orientation décisive, qu'apparaissent les chefs-d'œuvre. Ils ne sont pas la brusque révélation d'un art nouveau : aucun art ne débute par des chefs-d'œuvre. Ils sont une floraison suprême, un magnifique épanouissement.

La conclusion de ces analyses, nécessaires pour déraciner un préjugé tenace et malfaisant, c'est que le cas particulier du génie rentre absolument dans la règle générale. Les aptitudes les plus géniales ne confèrent à l'artiste aucun droit à se soustraire aux lois du bon sens, qui sont en même temps celles du bon goût. Plus les facultés d'invention sont développées au contraire, plus elles ont besoin d'être dirigées; mieux elles seront dirigées, plus leur activité sera féconde. Dans une œuvre vraiment belle, rien n'est laissé au hasard, tout est justifié, utile, et concourt au résultat voulu. La beauté suprême, chef-d'œuvre de l'art, éclatante manifestation du génie, est en même temps le triomphe de la raison.

CHAPITRE II

LES DROITS DE LA RAISON SUR LE SENTIMENT

Révolte du sentiment. — Effets du contrôle rationnel.

§ 1. — Révolte du sentiment

Certains spectacles de la nature, certains objets, certaines œuvres d'art excitent notre pleine admiration ; leur vue nous charme ; nous les contemplons avec amour. Avons-nous le droit de nous laisser simplement aller à ces émotions ? Ou la raison va-t-elle les contrôler, en mesurer l'expression, les détourner de tel objet pour les porter vers tel autre ? Le sentiment esthétique, en un mot, doit-il être, lui aussi, rationnel ?

Attendons-nous ici à une vive résistance. Nous voulons imposer la raison au sentiment. N'est-ce pas le détruire ? De toute son énergie il va se retourner contre nous, s'indigner, se révolter. Nous n'exagérons pas. Rien n'est antipathique aux passionnés du beau comme la critique rationnelle.

Essayons en effet de nous placer, ainsi qu'il convient, à leur point de vue. Il est tout naturel qu'ils appréhendent de voir l'esthétique rationnelle exercer sur les sentiments esthétiques une influence fâcheuse.

De deux choses l'une. Ou nos raisonnements se trouveront d'accord avec le sentiment, ou bien ils le contrediront. Examinons successivement ces deux cas.

Un élan spontané porte l'âme humaine vers certaines beautés. D'où vient le plaisir que nous éprouvons à les contempler ? On pourra s'efforcer, après coup, de justifier le

sentiment éprouvé par des raisons subtiles ; mais ces raisons, nous n'avons pas attendu qu'on nous les découvrît pour nous éprendre de l'objet ; elles ne sont donc pas la cause déterminante de son attrait. Sans réflexion, sans discussion, avec une conviction irrésistible, nous avons affirmé que cela était bien beau. Nos plus vives admirations sont justement les plus irréfléchies, celles dont il nous serait le plus difficile de rendre compte. Nous n'avons donc que faire du raisonnement pour éveiller en nous les émotions esthétiques. Il tendrait plutôt, avec la meilleure volonté de les fortifier, à les affaiblir.

Vous voulez que je les raisonne. Le seul fait de raisonner, c'est-à-dire de se livrer à un travail critique pendant qu'on éprouve une émotion, ne doit-il pas la refroidir ? Nous ne disposons que d'une somme d'activité limitée. Sauf dans les moments d'excitation exceptionnelle où toutes les facultés s'exaltent à la fois, en général quand l'une fait effort les autres se détendent. Nous ne donnons déjà que trop de temps à la discussion. Mis en présence d'une œuvre d'art, nous sommes tellement soucieux de l'apprécier, que bien souvent nous oublions d'en jouir. Si nous prenons l'habitude de penser davantage encore, quand nos réflexions porteraient sur la beauté de l'œuvre et sur les raisons que nous avons de l'estimer très haut, forcément nous sentirons moins. Et si nous pensons à nos sentiments eux-mêmes, pour en apprécier la qualité, alors ce sera plus grave ; nous risquerons fort de les gâter. L'examen auquel nous les soumettrons ne pourra manquer de les contrarier dans leur expansion. Comment s'élèveraient-ils à leur plus haute intensité, s'il y a toute une partie de nous-mêmes qui reste de sang-froid, qui réfléchit, qui les rappelle à la sagesse ? Que la raison leur soit indulgente, peu importe, ils seront gênés. Ils ne se laisseront plus aller aussi volontiers à leur élan. Ce ne sera plus la libre et joyeuse expansion d'autrefois. Le seul fait d'en prendre conscience leur ôtera toute leur naïveté et les dénaturera. Ils prendront des attitudes. Ils se composeront pour l'effet. Les sentiments en général sont chose tendre,

délicate, comme ces pétales encore enveloppés dans le bouton qu'on ne saurait étaler sans les froisser et les meurtrir ; ce ne sont pas des surfaces développables, Mais de tous nos sentiments les plus délicats peut-être, ceux qui s'altèrent le plus vite sous le regard, ce sont les sentiments esthétiques ou poétiques. Si le battement des cils et le rythme de la respiration se dérangent pour peu qu'on y fasse attention ; si les pulsations de notre cœur deviennent irrégulières, manquent la mesure dès qu'on commence à les compter, à plus forte raison ces mouvements spontanés de l'âme seront-ils déconcertés quand on les mettra en observation. On peut dire qu'il est de leur essence de n'être pas perçus. Le plus grand charme de l'émotion esthétique, c'est d'être profonde, mystérieuse, indéfinissable. Nous sentons qu'il y a en elle quelque chose de sacré. N'essayons pas de l'expliquer, de la raisonner, nous la ferions disparaître.

Je ne vois qu'un seul cas où le raisonnement exercerait sur les sentiments esthétiques l'action qu'on en attend, c'est le cas où il y aurait à réprimer un excès d'admiration. S'il est en effet très difficile d'exalter le plaisir que nous prenons à contempler les belles choses, il est beaucoup plus aisé de le modérer. Nous avons vu combien l'émotion du beau était délicate, et prompte à s'effaroucher de la moindre critique. On peut donc compter, sans trop de présomption, que l'on arrivera par des arguments en forme à rabattre nos sentiments esthétiques au degré voulu. La vertu réfrigérante du raisonnement le sert ici à merveille. C'est une douche froide jetée sur nos enthousiasmes. Et voilà l'esthétique rationnelle réduite à cette triste fonction de nous enlever nos illusions les plus chères.

On espérait sans doute, en soumettant les sentiments esthétiques au contrôle de la raison, les porter d'un objet vers un autre en leur conservant d'une manière générale toute leur intensité. Mais cela n'est pas possible. Les sentiments ne sont pas de ces masses inertes que l'on peut à volonté porter ici ou là, et qui s'accommodent aussi bien d'une situation que d'une autre. Ils ne se laissent pas aisé-

ment transposer. En les déplaçant, on les rebute. A chaque transfert, il y a un déchet. Ainsi l'esthétique, impuissante à rendre plus vive aucune de nos émotions, n'ayant de force que pour les détruire, les altérant si peu qu'elle y touche, en somme leur sera fatale.

Imprudents que nous sommes, nous avons confié aux logiciens nos sentiments, nos beaux sentiments si nuancés, si chaleureux, si frémissants de vie. Leur analyse faite, que nous rendent-ils à la place? Quelques idées, décolorées et mortes, cristallisées en glaciales formules.

Le résultat était à prévoir. Du moment où nous avons décidé de soumettre nos sentiments esthétiques au contrôle de la raison, leur sort n'était pas douteux. D'avance ils étaient condamnés. On n'aurait pas de peine à établir la déraison radicale du sentiment en général, et en particulier du sentiment esthétique. Tout sentiment est un trouble mental, qui ôte à l'intelligence sa lucidité, qui jette dans nos raisonnements des facteurs irrationnels, et en fausse nécessairement le résultat. Les émotions extrêmes se caractérisent même par une sorte de déraison volontaire, par un besoin de s'exalter au delà de toute mesure, jusqu'à l'ivresse, jusqu'au délire. On sent bien que l'on ne se possède plus, et l'on éprouve, à le sentir, un étrange orgueil. Rendez à la raison ses droits, toute cette effervescence doit tomber. Les stoïciens l'avaient bien compris, qui faisant de la sagesse parfaite leur idéal, blâmaient toute émotion. Que devons-nous raisonnablement à la beauté? De la reconnaître, de l'estimer à sa juste valeur, de la rechercher. Mais nous ne lui devons pas des frissons, des battements de cœur, des transports et du délire. Attacher tant d'importance à la façon dont un vers est tourné; se passionner pour une ligne, pour une couleur, pour un reflet qui miroite, pour l'image d'une chose qu'on ne regarderait pas dans la réalité; se laisser pénétrer de tristesse par un accord musical, par le son d'un archet qui traîne sur une corde, rien de cela n'est sensé. Entre le sentiment esthétique et la raison, il faut choisir.

Peut-être l'évolution qui tend à convertir les émotions en

idées est-elle fatale, et le sentiment esthétique, avec ses indécisions, ses étonnements naïfs, ses explosions d'enthousiasme, est-il destiné à disparaître devant l'impassible logique. Au moins ne hâtons pas ce moment! Gardons-nous de l'analyse! De toutes nos forces et le plus longtemps qu'il nous sera possible, résistons à l'intellectualisme qui nous envahit! Quand d'elle-même la beauté vient s'offrir à nous, ne discutons pas ses charmes! Admirons-la, aimons-la de tout notre cœur! Ici la véritable sagesse est de ne pas se gâter ses joies à vouloir être trop sage. La véritable raison est de donner congé à la raison.

§ 2. — Effets du contrôle rationnel

Les objections de sentiment sont dangereuses. Même réfutées, elles risquent de prévaloir contre la logique. Leibniz disait que nous mettrions en doute les vérités géométriques elles-mêmes, si par malheur pour elles nous les trouvions en conflit avec notre intérêt. A plus forte raison nos théories, que nous ne pouvons avoir la prétention d'établir aussi rigoureusement, auront-elles peine à s'imposer, s'il est reconnu qu'elles vont contre le sentiment. Dire que l'esthétique rationnelle est inutile, arbitraire, absurde, ce sont là critiques légères, dont on se relève. Mais la présenter comme une doctrine austère, déplaisante, chagrine, qui tend à diminuer la somme de nos jouissances esthétiques, c'est le coup de massue.

Quelques-uns des inconvénients que l'on signale sont réels. Oui, certaines choses, que nous serions disposés à trouver belles, ne résisteront pas à l'examen. Il faudra donc nous résigner à ne plus les admirer. Ce sont des désillusions qui coûtent, je le sais, et qui inquiètent. La joie que nous pourrons éprouver à découvrir ailleurs des beautés nouvelles ne compensera pas cette impression pénible. Oui encore, pendant que nous nous appliquerons à critiquer nos goûts, à contrôler nos impressions, à établir nos principes, notre sensibilité sera gênée, déconcertée. L'enquête métho-

dique à laquelle nous allons nous livrer nous coûtera donc quelque chose. Elle nous demandera un effort, nous fera perdre quelques illusions, et peut-être même paralysera pour quelque temps notre faculté d'admiration. J'accorderai cela. Mais je dis qu'il faut aller de l'avant quand même. Ce n'est qu'un mauvais moment à passer.

Ces impressions pénibles, que nous pourrons éprouver quand il nous faudra revenir sur des sentiments auxquels nous tenions, sont évidemment une crise passagère. On éprouve ce malaise chaque fois que l'on s'interroge sur ses croyances. C'est la lutte de l'esprit et du cœur, le conflit entre la raison et la foi : source d'angoisses, mais condition de progrès. On ne passe pas d'un état inférieur à un état supérieur sans quelque déchirement. Jamais une révolution ne se fait sans indigner ceux qu'elle dérange, et inquiéter ceux mêmes qui en profitent. Une fois le progrès acquis, on reprend son calme. Lorsque notre goût aura pris décidément l'allure plus rationnelle que nous voulons lui donner, nous nous accommoderons fort bien, je l'espère, de ce nouvel ordre de choses : une fois convaincus qu'il constitue un progrès réel, nous regarderons comme un devoir de nous y adapter. Nous ferons effort pour nous trouver bien de ce qui est mieux. D'autres après nous y réussiront sans aucune espèce d'effort, élevés naturellement dans les idées que nous aurons eu quelque peine à acquérir.

J'en dirai autant de la crainte que l'on exprime de nous voir, en présence des belles choses, perdre notre temps à les raisonner quand il les faudrait simplement admirer. Ceci encore est affaire de transition. Le raisonnement ne coûte un effort, il ne prend du temps que lorsqu'on n'est pas encore sûr de ses principes : alors en effet on tâtonne, on hésite à conclure, on débrouille lentement et péniblement ses idées; et pendant que l'on y travaille, il est certain que l'on ne songe guère à sentir. Mais c'est justement pour cela qu'il est bon de faire d'avance provision de principes, acquis par réflexion une fois pour toutes. Dans nos premiers essais de critique rationnelle, nous nous croirons tenus à chaque

instant de nous interroger sur nos sentiments; nous nous demanderons s'il convient d'admirer ou non, et resterons perplexes. Une fois pourvus d'une méthode, quand il ne nous restera plus qu'à appliquer des règles, cela pourra le plus souvent se faire par évidence immédiate. Le cours normal des sentiments ne sera pas contrarié.

Vérification faite, ces inconvénients de la méthode rationnelle doivent donc s'atténuer d'eux-mêmes; ils ne sont pas imputables à la doctrine elle-même, mais aux mauvaises habitudes dont elle veut nous corriger.

Pour juger de l'influence réelle que peut avoir sur les sentiments l'habitude de raisonner du beau, il faut supposer cette habitude prise. C'est un point de vue tout différent. De ce qu'à la première impression l'esthétique rationnelle produit un effet réfrigérant, on conclut qu'à l'usage elle sera glaciale. Une telle induction est téméraire. Quels seront les effets produits par l'emploi régulier et normal de la méthode rationnelle ? Nous n'en savons rien encore. La question doit être posée à nouveau.

Est-il vrai que l'esthétique rationnelle tende nécessairement et définitivement à dessécher la sensibilité ? Ici je protesterai résolûment. De telles alarmes sont vaines. Il m'est impossible d'admettre cette action malfaisante de la raison.

Des conflits pourront se produire ? Il ne faut pas s'en exagérer l'importance. Je veux éprouver nos admirations instinctives, les raisonner, non les critiquer de parti pris. L'esthétique rationnelle ne consiste pas à prendre le contre-pied de toutes les opinions reçues, et à nous forcer d'admirer les choses pour lesquelles nous nous sentirions le moins de goût. Nous demandons à réfléchir. Est-ce donc si grave et si inquiétant ? La réflexion sera pour le sentiment une épreuve critique. Mais les sentiments forts et justes n'en doivent sortir qu'à leur triomphe. La discussion ne les affaiblit pas ; elle les stimule plutôt, en les piquant au vif. J'ai peine à croire qu'une approbation les déconcerte : lorsqu'il sera prouvé que l'objet que j'admire répond pleinement à la véritable définition du beau, mes sentiments ne prendront-ils

pas, sur cette assurance, une force nouvelle? Nous ne craindrons plus, comme il nous arrive trop souvent, de nous laisser aller aux élans de notre cœur. Quant aux sentiments pour lesquels on craint d'avance une enquête, il faut croire que l'on n'est pas bien sûr de leur valeur. Si après mûr examen nous reconnaissons qu'ils sont mal fondés ou injustes, devrons-nous les regretter? Ainsi se trouve écartée cette appréhension que l'on avait, de nous voir par raison théorique bouleverser tous nos goûts. Alors en effet on pourrait craindre que le sentiment ne résistât pas à tant de remaniements. Mais pourquoi le ferions-nous? J'aime à croire que nos goûts naturels ne s'écartent pas de la raison à tel point, qu'il soit nécessaire d'en faire table rase. Loin d'avoir à lutter constamment contre eux, je me figure qu'au contraire nous les aurons le plus souvent pour nous. Entre nos aspirations profondes et notre raison, nous trouverons moins de discordances que d'harmonies. Ne nous en applaudissons pas comme d'un hasard heureux. Il faut qu'il en soit ainsi. De par sa fonction propre, la raison est tenue d'être conciliatrice. Il se peut qu'elle se mette en opposition avec tel ou tel de nos sentiments, et alors c'est pour elle un devoir rigoureux de maintenir ses principes. Mais si elle s'apercevait qu'elle heurte constamment nos instincts, cela devrait la faire réfléchir, en l'avertissant qu'il y a dans ses principes mêmes quelque chose de trop étroit. Elle ne doit pas méconnaître la valeur de l'instinct. Tout sentiment vif qui nous porte à admirer une chose est une indication précieuse, une présomption de beauté dont il faut tenir compte. Si le cœur a ses raisons, la raison doit les comprendre. J'accorderai ceci, que tout ce qui nous transporte d'admiration est beau à n'en pas douter; moins beau peut-être qu'il ne nous semble, mais beau certainement. Quand une œuvre vous donne, au degré le plus intense, le sentiment de l'art, n'hésitez pas, ne raisonnez pas : aucune évidence rationnelle ne saurait prévaloir contre cette évidence du sentiment; vous ne sauriez trouver de criterium esthétique plus sûr. Ne craignons donc pas que le raisonnement nous oblige à réagir contre nos

plus intimes préférences : nous partirons de ces préférences comme de notre premier postulat.

Si notre esthétique rationnelle est par trop déconcertante pour ces instincts, ce sera par notre faute et malgré nous, nullement par un vice inhérent à la méthode. Que souhaitons-nous en somme? Que nos impressions esthétiques soient d'accord avec nos convictions esthétiques. Appliquons-nous donc à aimer les choses que nous jugeons belles; cherchons ce qu'il doit y avoir de beauté réelle dans les choses que nous aimons de tout notre cœur ! Essayons de conformer nos sentiments à la théorie de beau la plus complète que nous puissions établir ; et d'autre part, en établissant cette théorie, tenons compte de nos préférences naturelles quand elles sont bien caractérisées! C'est à cette conciliation que tend la raison, puisque sa fonction propre est de mettre d'accord toutes les forces vives de notre âme. Elle ne cherche les conflits qui peuvent exister entre l'intelligence et la sensibilité que pour les faire disparaître, par un appel aux concessions mutuelles.

Nous admettons que dans certains cas la raison devra jouer un rôle modérateur. Elle veut que nous réglions autant que possible nos sentiments sur l'exacte valeur des choses. Il n'est donc pas vraisemblable qu'elle approuve ces explosions d'enthousiasme, ces admirations délirantes que suscitent certaines œuvres. Elle nous invitera aussi à ne pas dépasser la mesure dans nos antipathies. Représentons-nous une critique sage, pondérée, impartiale, qui pèserait le pour et le contre avant de juger, qui ne s'inféoderait à aucun parti, qui ne chercherait à s'aveugler ni sur les défauts des œuvres qu'elle préfère ni sur les qualités de celles qui lui plaisent moins : on entrevoit que rarement elle ira jusqu'aux opinions extrêmes, et qu'elle gardera plutôt notre sensibilité des trop brusques oscillations. En général, nos sentiments seront sans doute moins exaltés.

La raison nous laissera donc un peu plus calmes devant la beauté. Mais il ne faut pas croire qu'elle rendra notre vie sentimentale moins pleine et moins riche. On peut cons-

tater que les sensitifs à réactions intenses, qui jugent de la beauté des objets par le choc qu'ils en reçoivent, ont en réalité un jeu de sentiments assez restreint. Brusquement ils vont d'un extrême à l'autre, de l'admiration passionnée à une véritable indignation esthétique, sans s'arrêter une seconde aux sentiments intermédiaires. Ce qui leur manque dans leur exaltation, c'est le sens des nuances. Ils n'ont pas assez de sang-froid pour les remarquer. Elles seraient pour eux sans saveur. Accoutumés à l'âcre volupté des émotions fortes, ils ne peuvent trouver plaisir aux émotions moyennes. Si encore ils percevaient les choses comme elles sont, dans leur réelle variété, ils en recevraient des impressions diverses, et enrichiraient ainsi par l'observation leur répertoire de sentiments. Mais les passionnés ne sont pas observateurs. Ils voient les objets de parti pris, à travers des idées préconçues, charmants s'ils les aiment, exécrables s'ils ne les aiment pas. Ils les ramènent tous à quelques types simples, tranchés, extrêmes, pour les faire précisément rentrer dans le cadre de leurs sentiments. On s'en aperçoit, quand ils qualifient les choses, à la pauvreté de leur vocabulaire. Pour qui n'est capable que de pleine admiration ou de parfait dédain, il ne peut y avoir au monde que deux catégories d'objets, ceux qui sont absolument beaux, et ceux qui ne méritent même pas qu'on les regarde ; une œuvre sera parfaite ou manquée ; un artiste aura du génie, ou ne comptera pas. Si nous cherchons au contraire à sortir de nous-mêmes, à faire de la critique objective, à nous rendre compte de ce que valent réellement les choses, nos sentiments se modèleront sur elles et seront variés comme elles. Puisqu'il n'y a pas dans la nature deux objets identiques, puisqu'on ne saurait trouver en art deux œuvres strictement équivalentes, nous n'aurons jamais deux fois la même émotion esthétique. L'habitude de l'analyse nous fera découvrir en nous-mêmes des variétés d'impressions à l'infini ; et cette multiplicité d'émotions esthétiques, cette aptitude à percevoir les nuances de la beauté, compensera largement la moindre intensité de nos sentiments.

Nous pouvons compter aussi que loin de restreindre le champ de nos admirations, l'esthétique rationnelle l'augmentera plutôt. Elle nous fera voir la beauté dans un grand nombre de choses où nous ne la soupçonnions pas. Il y a souvent quelque chose d'étroit dans nos préférences. L'un sera sensible aux beautés, à certaines beautés de la nature : il admirera les plaines immenses, ou la montagne, ou la mer, ou les nuages ; et le reste le laissera assez indifférent. L'autre ne comprendra que l'art, que certain art, et dans cet art même il n'admettra que les œuvres d'une certaine école. Il nous sera donc utile à tous de nous livrer à une enquête méthodique sur les conditions générales de la beauté. Nous pourrons ainsi constater dans notre culture esthétique d'étranges lacunes. Nous nous apercevrons qu'il y a des catégories entières de choses incontestablement belles que nous n'avons jamais songé à admirer : ce seront de véritables révélations. Le plus grand service que pourra nous rendre l'esthétique rationnelle, ce sera de lutter contre ce préjugé du rare, de l'insolite, de l'extraordinaire, qui exerce sur notre goût une influence si fâcheuse. N'admirant que l'exceptionnel, nous sommes aveugles aux beautés normales qui résultent de l'ordre même du monde et du développement régulier de ses lois ; en sorte que plus la nature les prodigue, moins nous les remarquons. Comme le constatait Ruskin, la *beauté en grand* nous laisse insensibles. Je suis donc disposé à croire qu'en faisant disparaître ce seul préjugé, la réflexion augmentera d'une façon singulière notre capacité d'admiration. Que le monde nous semblerait beau, si nous admirions tout ce qu'il est juste et raisonnable d'y admirer !

Non seulement la réflexion nous fera admirer un plus grand nombre d'objets ; mais dans le même objet elle nous fera admirer plus de choses. C'est une opinion courante qu'il ne faut pas regarder de trop près à la beauté et que son charme disparaît à l'analyse. Ne cédons pas à ce préjugé. Ce sont là des phrases de convention. Si on les a répétées mille fois, on a eu mille fois tort.

En fait, il est indéniable que l'artiste trouve, dans les

choses de son art, des impressions autrement riches et intenses que le simple amateur ; dans le chef-d'œuvre qui nous donne seulement une émotion esthétique passagère et superficielle, il voit un monde de beautés. D'autre part, il est non moins évident que ses impressions sont plus conscientes, plus lucides, mieux motivées que les nôtres; qu'il est plus capable de les analyser; que l'œuvre a pour lui moins de mystères ; qu'il se rend mieux compte de ses qualités et de ses défauts ; que sa critique en un mot est autrement rationnelle que la nôtre. Rapprochez ces deux faits, la conclusion s'impose. Loin d'être préjudiciables au sentiment, les habitudes d'analyse tendent plutôt à le développer. Celui qui se rend mieux compte de la beauté des choses et des raisons qu'il a de les admirer les trouvera plus belles encore. L'esthétique rationnelle ne peut qu'augmenter la somme de nos jouissances esthétiques.

Directement enfin, la raison peut et doit exercer sur la sensibilité une action stimulante.

On nous parle toujours de la froide raison. Encore une expression toute faite. Pourquoi la raison serait-elle froide ? En parler ainsi, c'est montrer qu'on la connaît bien mal. Est-il donc juste, méritoire et raisonnable d'être de glace? Se représenter la raison et le sentiment comme deux forces absolument antagonistes qui se disputeraient notre âme, en sorte que tout ce que nous accorderions à l'une devrait nécessairement être retiré à l'autre, c'est une conception toute arbitraire. La raison n'est pas en contradiction avec les sentiments. Elle ne leur est pas hostile. Nous n'entendons nullement soutenir une sorte de théorie ascétique du beau, qui condamnerait toute émotion, qui réprouverait la jouissance esthétique, et nous obligerait à constater seulement, avec un parfait désintéressement, la valeur des choses. Qu'en présence du beau nous soyons émus, cela est trop naturel. Cela même est vraiment raisonnable, et par conséquent obligatoire. Nous sommes ainsi faits que nous pouvons éprouver des sentiments de joie, de respect, d'admiration, de vénération. Puisque ces sentiments sont dans notre cœur,

je dis que nous les devons à la beauté. Ainsi la raison n'est pas seulement un frein ; elle est aussi un aiguillon. Elle ne réprime pas seulement, elle incite. Elle ne veut pas que nous sentions moins ; elle veut seulement qu'entre les choses mesurées à leur juste valeur et le sentiment qu'elles nous inspirent, il y ait proportion et harmonie. Il arrivera donc que nous aurons à signaler des indifférences, des froideurs vraiment injustes, et contre lesquelles nous devrons nous efforcer de réagir.

Mais le sentiment peut-il s'imposer ?

On sait comme le simple témoignage des sens peut être modifié par un parti pris. Selon que nous interpréterons de telle ou telle manière les sensations reçues, nous croirons percevoir dans l'objet des qualités sensibles différentes : il nous semblera plus ou moins lourd, plus ou moins chaud, plus ou moins volumineux ; sa nuance même nous semblera se modifier. S'il en est ainsi de la sensation, à plus forte raison le sentiment, chose plus idéale et composée d'éléments plus intellectuels, doit-il changer avec nos idées.

Si nous arrivons à nous convaincre qu'une chose qui jusqu'ici nous était indifférente est vraiment belle et devrait être admirée, quand nous nous retrouverons en sa présence, nous ne la regarderons plus des mêmes yeux ; elle commencera à nous plaire. L'admiration ne vient pas toujours spontanément, brusquement, en coup de foudre. Il est des œuvres que l'on n'admire pas du premier coup ; mais si l'on reste un certain temps en contemplation devant elles, on se sent peu à peu envahi par une émotion pénétrante, de plus en plus profonde. Que c'est beau, dit-on enfin ! Que s'est-il passé en nous, dans ce tête-à-tête prolongé ? L'esprit a travaillé, s'est livré à une œuvre d'analyse et de critique, s'est posé des questions auxquelles il a répondu. Le sentiment est venu en conclusion de ces raisonnements. Il est arrivé à chacun de nous d'admirer ainsi quelque chose à la réflexion. Mais s'il en est ainsi, pourquoi n'admirerais-je pas sur les réflexions d'autrui ? Pourquoi n'admireriez-vous pas sur les miennes ? Vous les ferez vôtres, quand elles vous auront

semblé justes. Admettons qu'au premier moment l'amour-propre proteste, hésite à se rendre : à brève échéance cette petite vexation sera oubliée ; l'idée fera son œuvre, et la suggestion opérera. La seule précaution à prendre, pour agir avec efficacité sur le sentiment, c'est de ne pas trop exiger de lui. Je crois même qu'en général il serait prudent de ne chercher à exercer sur lui aucune pression immédiate. Quand je me serai démontré à moi-même qu'une chose est admirable, je ne me battrai pas les flancs pour l'admirer : c'est un travail d'auto-suggestion trop difficile. Je me contenterai d'avoir bien déterminé quels sentiments éprouverait à ma place un spectateur idéal, passionnément épris de la véritable beauté. Si une œuvre, qui me laissait indifférent, m'apparaît à la réflexion comme parfaite, je ne me tourmenterai pas pour savoir si maintenant elle me donne tout le plaisir voulu ; mais je reconnaîtrai qu'elle a tout ce qu'il faut pour plaire, et qu'elle me plairait sans aucun doute si j'avais une culture esthétique plus développée. Croit-on que cela sera inutile, et que de telles réflexions ne finiront pas par atteindre le cœur ? Nous pouvons compter qu'à la longue l'harmonie entre l'idée et le sentiment se rétablira. Travaillons donc à bien établir nos théories, et soyons persuadés que par cela même nous exercerons une action positive sur le sentiment. Ne brusquons pas la nature ! Sachons attendre ! La culture des sentiments est un art difficile, qui exige de la délicatesse, de la patience. Peut-être aussi conviendrait-il de se partager la tâche. Il y a là des fonctions diverses qui exigent des facultés particulières. Heureux l'esthéticien qui aurait à la fois la sagacité, la puissance d'analyse, la sûreté de raisonnement pour établir la vérité ; et le lyrisme, l'amour passionné des belles choses, l'imagination ardente pour agir sur le sentiment ! Ce qu'un seul ne peut faire, plusieurs le feront en unissant leurs efforts. Aux uns d'agir sur les esprits, aux autres d'entraîner les cœurs.

En résumé nous voyons que la raison est aussi capable de provoquer le sentiment que de le réprimer, et qu'elle n'est

nullement vouée, comme on affecte de le craindre, à une œuvre destructive.

Cette constation valait d'être faite. Puisque l'esthétique rationnelle ne porte en réalité aucun préjudice au sentiment, il importait de ne pas la laisser sous le coup d'une prévention injuste. Mais quand bien même ces imputations seraient fondées, quand bien même la raison aurait sur les sentiments une action quelque peu réfrigérante, ce n'en serait pas moins pour nous un devoir de les soumettre à cette discipline.

Tout en admettant que le développement de la sensibilité est un bien, nous ne le mettons pas au-dessus de tout. Si doux qu'il soit de se laisser aller sans arrière-pensée à ses émotions, nous estimons que dans un intérêt supérieur elles doivent être contrôlées, dirigées, soumises à une règle, parfois même rudement réprimées. Nous n'admettons pas plus la pleine liberté du sentiment que nous n'avons admis la pleine liberté de l'art. Nous pouvons, nous devons raisonner nos sentiments esthétiques. Que devons-nous admirer ? Que devons-nous aimer ? C'est à l'esthétique rationnelle de répondre ; et c'est un des premiers problèmes que nous aurons à résoudre, quand nous établirons notre théorie.

CHAPITRE III

LES DROITS DE LA RAISON SUR LE GOUT

Objections à la méthode rationnelle. — Critique du pur impressionnisme. — Part de la sensibilité et de l'intelligence dans les jugements de goût. — Avantages de la méthode rationnelle.

§ 1. — Objections a la méthode rationnelle

Nous apprendre à mieux discerner la beauté, rectifier les erreurs dans lesquelles nous tombons quand nous discutons à la légère des choses de la littérature et de l'art, ce serait sans doute une tâche utile, pour laquelle l'esthétique rationnelle, de par son programme, semble spécialement faite. Voyons jusqu'à quel point elle peut y réussir. Ici encore, essayons de plaider contre nous-mêmes.

Si bien élaborées qu'elles puissent être, toutes les théories rationnelles, pourrait-on dire, ont un défaut irrémédiable, parce qu'il tient à l'essence même de la faculté qu'elles mettent en jeu : c'est de s'en tenir forcément aux généralités. De toutes les dissertations que l'on a écrites jusqu'ici sur le beau en soi, il serait difficile de tirer une règle précise, applicable à la critique d'art. J'en juge par l'embarras que les esthéticiens eux-mêmes éprouvent, quand ils ont à nous donner quelque consultation sur les œuvres non classées encore de l'art contemporain.

Il est facile de pontifier devant les chefs-d'œuvre consacrés. A les proclamer admirables, on ne risque pas grand'chose. On n'aura pas de peine à vérifier sur eux les théories que précisément l'on a faites d'après eux. Autre chose est d'en-

trer dans la mêlée, de se prononcer entre les écoles contemporaines. Il est plus délicat de juger les vivants que les morts. Le plus grand métaphysicien du monde serait embarrassé pour écrire un *Salon* au pied levé.

L'habitude de la déduction aura développé en lui l'esprit de géométrie : ce que le goût exige, c'est l'esprit de finesse. Les spéculations sur le beau en soi ne nous apprennent pas plus à discerner la beauté réelle, que la plus docte dissertation sur la nature de l'espace ne nous apprendrait à nous orienter. Dans un passage célèbre de son *Théétète,* Platon nous fait le portrait des philosophes. Il nous les montre distraits des réalités de la vie comme ce Thalès qui, tout occupé d'astronomie et regardant en l'air, se laissa tomber dans un puits. A quelques retouches près, vous aurez là le portrait de l'esthéticien. Lui aussi, quand il descend des hauteurs de la théorie, « il est exposé à la dérision de la foule, qui le raille à la fois de son apparent dédain, de son ignorance des hommes et de son impuissance à se tirer d'affaire. » Convaincu de la sûreté de ses méthodes, il se préparait, quand il en arriverait aux applications particulières, à nous faire la leçon. Le voilà pris de court, et obligé, comme le vulgaire, de s'improviser une opinion. Mais à ce jeu il est plus novice que personne. Il a perdu l'aptitude à juger des choses par l'impression immédiate. Le goût qu'il a voulu avoir gâte celui qu'il avait. Il sent qu'il faudrait parler, craint de se compromettre, tend l'oreille du côté des professionnels pour saisir quelque mot qui le mette sur la voie. C'est une pénible épreuve.

A défaut de la finesse, de la sagacité, de l'aptitude à reconnaître au premier coup d'œil le talent et la beauté, l'esthétique rationnelle, avec ses méthodes pesantes et laborieuses, nous donnera-t-elle au moins les qualités solides du goût, la sûreté, la correction, le bon sens esthétique ? Fera-t-elle disparaître nos préjugés ? Redressera-t-elle nos erreurs ? A nos opinions mobiles, incertaines, contradictoires, substituera-t-elle des jugements fermes, solides, cohérents, qui fassent loi ?

Avant de nous donner des leçons de goût, les théoriciens devraient commencer par se mettre d'accord entre-eux.

Ont-ils seulement réussi à s'entendre sur la définition de la beauté ? Lisez un livre d'esthétique, vous croirez savoir ce que c'est que le beau. Lisez-en plusieurs, vous ne le saurez plus. Vous entendez sonner trop de cloches, vous ne distinguez plus aucun son. Entre tant d'idées qui se contredisent, il est bien difficile de faire un choix. Quelle que soit celle que vous adoptiez, les objections vont donc affluer. Vous les entendez d'avance : Baumgarten a dit la même chose ! Kant a prouvé le contraire ! Et il vous faudra répondre. Vous retomberez dans les chicanes de mots, et les stériles controverses d'école. Si l'on se proposait justement ce résultat, d'affoler le goût, de le désorienter, de le rendre à tout jamais incapable de se prononcer nettement sur aucune question de littérature ou d'art, on ne saurait recommander de moyen plus sûr que de lire à la suite un certain nombre de livres d'esthétique. Quelques théoriciens, pour nous préparer à mieux goûter leur doctrine, ont soin de récapituler d'abord et de discuter sommairement les divers systèmes proposés avant eux ; l'effet est infaillible : on est complètement étourdi.

Jusqu'au jour où l'esthétique rationnelle sera faite, le goût reste le seul critérium dont nous disposions pour juger de la beauté. Voilà un premier point acquis, et qui doit déjà faire disparaître bien des perplexités. Nous voyons au moins de quel côté nous devons aller. Que la voie qui s'ouvre devant nous soit plus ou moins aisée, nous devons nous y engager résolûment, puisque c'est la seule que nous puissions prendre. Le goût a-t-il les défauts qu'on lui a reprochés ? S'il les a vraiment, et qu'ils soient irrémédiables, nous devrons en prendre notre parti. Quand nos yeux seraient des instruments très imparfaits, il faut bien que nous nous en servions pour voir. Mais il semble que ses défauts ont été bien exagérés.

Est-il vrai par exemple que les goûts soient aussi flottants et indécis qu'on veut bien le dire ?

Quelquefois il est vrai, après l'avoir consulté, nous hésitons. Mais si l'on allait au fond de ces hésitations, peut-être trouverait-on que le plus souvent elles ne sont pas imputables au goût même. Parfois il se prononce très nettement ; je n'ai aucune peine à me rendre compte de mes impressions ; mais je n'ose les exprimer. Une sorte de respect humain m'empêche d'avouer que telle tragédie, réputée chef-d'œuvre, m'ennuie ; que tel drame, fort discrédité, me charme. Ou bien encore je manque de termes pour rendre la nuance très précise, trop précise du sentiment que j'éprouve ; il tombe pour ainsi dire entre deux mots, et je ne sais auquel m'arrêter. Cela est-il beau, oui ou non ? A cette question, brusquement posée et presque brutale, mon goût ne sait que répondre. Que je dise oui ou non, je rendrai mal la nuance de mon impression. Je jouissais de la vue de l'objet ; je lui trouvais un certain charme, une certaine grâce que le mot de beauté ne rendrait que d'une manière insuffisante. Cela n'est pas beau au sens usuel du mot ; mais cela n'est pas laid non plus. On me somme de choisir entre deux épithètes dont aucune ne convient exactement à l'objet. Aux questions de sentiment nous devrions bien savoir que presque jamais il n'est possible de répondre immédiatement d'un mot, et que d'ordinaire, plus la question sera nette et pressante, plus la réponse devra être évasive. En présence de l'objet qu'il s'agit d'apprécier, demandons-nous simplement quelles sont nos impressions. N'essayons même pas de les traduire en formules verbales, contentons-nous d'en prendre conscience. Ainsi consulté, le goût nous répondra. Si l'objet ne nous suggère que des sentiments vagues et indécis, en un mot s'il ne nous dit rien, cela même sera une indication précise.

Est-il vrai encore que les goûts aient tant de peine à s'accorder entre eux ?

Ils ne semblent différer à ce point, que parce que nous les subordonnons à des théories. Chacun a ses principes, dont il se fait une arme. Chacun invoque la raison, qu'il croit avoir de son côté. C'est en son nom qu'on se dispute avec le plus d'aigreur. Remarquons-le : c'est surtout dans les manifestes,

dans les débats théoriques qui s'élèvent autour d'une œuvre d'actualité, dans les articles de pure polémique que se produisent ces âpres discordances. Dans la pratique, les goûts se montreraient plutôt conciliants ; livrés à eux-mêmes, ils iraient d'instinct aux mêmes œuvres. Quand le fracas de ces discussions, quand ce tumulte factice s'est apaisé, de nouveau se forme une opinion moyenne et relativement stable. Les boussoles, un instant affolées, reprennent une même orientation.

Cela ne prouve-t-il pas que ces divergences étaient superficielles et de pure opinion, mais qu'au fond on avait à peu près les mêmes préférences ? On peut donc tenir pour certain que ces conflits d'opinions ne sont pas imputables au goût lui-même. Le meilleur moyen de les éviter, ce ne serait pas, comme on nous invite à le faire, de raisonner davantage. Ce serait au contraire de raisonner le moins possible. Les défauts que l'on a reprochés au goût, loin de tenir à un vice de nature qui les rendrait irrémédiables, tiennent au contraire à ce que l'on ne consulte pas le goût assez franchement, à ce qu'on le contrarie, à ce qu'on le dénature ; de sorte que le remède est simplement de l'abandonner à lui-même. Il nous faut reprendre notre fraîcheur d'impressions, oublier tout ce que nous avons entendu dire de la beauté, regarder les choses simplement, naïvement, avec des yeux d'enfant. Il est probable que nos sentiments, ainsi rendus à leur véritable essence, purifiés de cet élément intellectuel qui les avait dénaturés, se mettront d'eux-mêmes en harmonie. Affirmons librement nos préférences ; déclarons belle toute chose qui nous fera l'effet de l'être ; abandonnons-nous sans réserves aux indications du goût, nous aurons plus de chances de nous entendre.

§ 2. — Critique du pur impressionnisme

Dans toute l'argumentation que nous venons d'exposer, on peut constater que pas un instant l'existence d'une vérité esthétique n'a été mise en doute. Le sens commun en effet se prononce à cet égard avec une grande fermeté. Il croit qu'il

y a des choses vraiment belles, des choses vraiment laides. En cela nous sommes pleinement d'accord avec lui.

Étant admis de part et d'autre qu'il existe une vérité esthétique, toute la question est de savoir comment nous pouvons arriver à la déterminer.

Pour cela, nous dit-on, vous n'avez qu'à consulter votre goût. C'est la meilleure façon de juger de la beauté.

Qu'est-ce donc que ce goût auquel on nous renvoie comme au véritable critérium de beauté? Il importe de bien préciser le sens que l'on donne à ce mot.

Dans l'acception vulgaire, le goût est simplement *l'aptitude à discerner le beau*. En ce sens le mot est d'un emploi commode, il désigne une chose pour laquelle nous n'avons pas de meilleure expression.

C'est à cette signification qu'il vaudrait peut-être mieux s'en tenir. Elle n'implique aucune théorie spéciale, psychologique, ni esthétique. En quoi consiste cette aptitude? Est-elle naturelle ou acquise? Sur quoi se guide l'homme de goût pour se décider? Est-ce sur la tradition, sur des théories, sur son impression personnelle, sur un raisonnement? Nous n'en savons rien. Nous n'avons pas attendu pour donner un sens à ce mot que les psychologues aient répondu à toutes ces questions.

Est-ce dans ce sens usuel et neutre que l'on prend le mot? Alors j'admets pleinement que pour juger de la beauté des choses nous n'avons rien de mieux à faire que de consulter notre goût. Cela veut dire qu'il nous faut user de toutes les ressources dont nous disposons à cet effet. Cela va de soi, il n'y a même pas là matière à discussion. Mais il faut en même temps le reconnaître : cette recommandation très sage et presque naïve ne condamne nullement l'emploi du raisonnement.

Quelles sont les facultés que le goût met en jeu? Toutes les conjectures restent permises. Il se peut que parmi ces facultés la raison tienne en fait la première place, en sorte que consulter son goût, ce serait justement raisonner. Dans l'idée que l'on se fait communément du goût il n'y a rien en

somme, absolument rien qui exclue l'emploi du raisonnement et des théories. Je puis même constater qu'en général le sens commun leur serait plutôt sympathique. Tout homme d'esprit simple, j'entends par là celui qui n'est pas entré dans nos querelles d'école, admettra sans difficulté qu'il y a des choses vraiment belles, des choses vraiment laides; que le goût consiste à savoir les distinguer les unes des autres, et qu'il est bon pour y réussir de consulter les théoriciens qui se sont fait de ces questions une spécialité. Essayez au contraire d'insinuer qu'en matière aussi délicate nous sommes tous aussi compétents les uns que les autres et que sans aucune instruction préalable, à première vue, nous pouvons trancher toute question de goût, on ouvrira de gros yeux.

Que veulent donc dire les théoriciens quand ils nous conseillent de recourir exclusivement au goût? Certainement ils ne prennent pas le mot dans son acception large et usuelle; ils lui attachent une signification précise, technique. Le goût n'est plus pour eux l'ensemble des facultés, quelles qu'elles soient, dont nous pouvons user pour apprécier la beauté des choses. Ils en excluent expressément tout ce qui est procédé intellectuel, réflexion, raisonnement, application de théories. Ils y voient une fonction de la seule sensibilité. En déclarant qu'il appartient au goût seul de juger du beau, ils entendent que ces jugements doivent être esthétiques au sens étymologique du mot, c'est-à-dire fondés sur le seul sentiment et prononcés par le sentiment même.

Mais ici une dernière distinction s'impose. Que l'on excuse la minutie de ces analyses, elles ne sont pas du temps perdu. Mieux vaut consacrer quelques minutes à déterminer les points en litige que de se traîner indéfiniment dans les équivoques.

Quand on présente le goût comme une fonction spéciale de la sensibilité, peut-être veut-on dire qu'il y a en nous une faculté toute spéciale, un véritable sens, qui nous aurait été donné à seule fin de percevoir la beauté? Quelques théoriciens l'ont certainement entendu ainsi. A la façon dont ils parlent du goût on voit bien qu'ils le regardent comme un *sens du*

beau, distinct, spécial, irréductible. On conçoit combien il importe de regarder de près à cette théorie. Les conséquences en seraient graves pour nous.

Cette façon de concevoir le goût est évidemment la plus défavorable à notre thèse. S'il est vraiment cela, nous n'aurons plus rien à dire. Etant donnée cette conception du goût, il serait en effet bien inutile de raisonner du beau. Pour savoir si une chose est laide ou belle, nous consulterions notre goût, comme nous consultons notre vue pour savoir si elle est rouge ou verte et notre tact pour savoir si elle est froide ou chaude. Déterminer par raisons théoriques la valeur esthétique d'une œuvre d'art, quand on a un sens spécial qui nous l'indique immédiatement, cela serait aussi insensé que de spéculer à perte de vue sur la couleur que peut bien avoir un objet, quand nous l'avons sous les yeux et qu'il suffit de le regarder pour savoir aussitôt à quoi nous en tenir. Mis en présence d'un objet qu'il s'agit d'apprécier, gardons-nous de réfléchir, de penser, de raisonner, de construire des théories : attendons simplement pour le déclarer beau que la sensation caractéristique se produise !

Tout cela est très logique : si nous admettons l'hypothèse, le reste s'ensuit et l'esthétique rationnelle est condamnée. Mais nous ne pouvons admettre l'hypothèse. Il est tout naturel que l'on fasse un sens spécial de la faculté de percevoir les couleurs. Nous nous servons à cet effet d'un organe spécial, bien différencié. Les sensations colorées nous apparaissent bien comme quelque chose de simple, d'irréductible; une couleur en effet est une chose à part, que l'on ne saurait ni définir, ni décrire, qu'il faut avoir perçue pour en avoir une idée. Mais il n'en est pas de même des sentiments esthétiques. En eux-mêmes sont-ils assez simples pour qu'on puisse les considérer comme données premières de la conscience? Pour les assimiler en cela aux sensations proprement dites il faut que l'on ait établi bien sommairement leur psychologie. Je les comparerais plutôt à ces états de conscience complexes, fuyants, tels que l'espérance ou la mélancolie, qui échappent à la définition par leur complexité même et leur instabilité.

Dans le plaisir du beau, dans l'admiration, dans le sentiment du gracieux ou du sublime, on découvrirait un monde d'impressions physiques, d'émotions, de représentations, d'idées; l'âme entière y est engagée. On peut de plus constater qu'ils diffèrent étrangement les uns des autres. Nous nous en apercevrons quand nous chercherons à les classer.

Les belles choses, a-t-on dit, sont de nature si diverse que nous n'aurions jamais songé à leur donner un même qualificatif, si elles n'avaient toutes la propriété d'éveiller en nous un même sentiment (*E. Rabier*). La diversité serait donc dans les choses, la ressemblance dans l'effet produit. Quand je considère la variété des sentiments que l'on qualifie d'esthétiques, je serais tenté de retourner la proposition et de dire : c'est au contraire dans les effets produits qu'est la diversité et dans l'objet que sont les ressemblances ; les sentiments que vous qualifiez d'esthétiques sont tellement hétérogènes que jamais vous n'auriez songé à les ranger sous un même titre, s'ils n'avaient tous cette propriété de provenir des belles choses. S'il n'y avait pour les rapprocher cette communauté d'origine, à peine oserait-on les faire entrer dans une même catégorie. Dans ces conditions on se demande comment l'idée a pu venir d'inventer à leur usage une faculté spéciale ; autant vaudrait imaginer une faculté de percevoir les fleurs. En somme cette théorie du goût ne se tient pas. Elle ne parait admissible qu'à la condition qu'on n'y regarde pas de trop près. Essayez de la formuler nettement, elle vous échappe. Tout cela est de la psychologie trouble, insuffisamment élaborée. Que l'on continue si l'on veut à parler du sens du beau, comme on parle du sens poétique, du sens de la mesure, du sens des convenances ; mais il doit être bien entendu que ces expressions ne doivent pas être prises à la lettre. Notre conclusion est nette. Si l'on nous dit que, pour déterminer la présence du beau, nous n'avons qu'à nous servir de la faculté spéciale qui nous a été donnée à cet effet, je répondrai que nous n'avons pas cette faculté-là.

Cette théorie insoutenable étant écartée, nous restons en présence d'une thèse beaucoup plus nette, beaucoup plus

simple. En disant que le goût est une fonction spéciale de la sensibilité, on ne songera nullement à en faire un sens à part ; on voudra dire seulement qu'il est tout sentimental. En nous engageant à le consulter seul, on nous invitera à ne juger de la beauté des choses que par nos impressions. Cette thèse ne tombe sous aucune des objections que nous venons d'adresser à la précédente ; elle n'a rien d'équivoque ; elle n'a rien de contraire à la psychologie. Juger du beau par l'effet produit, c'est une méthode en principe acceptable, que de nos jours un certain nombre de critiques d'art recommandent et qu'ils s'imaginent pratiquer : c'est la méthode impressionniste. Ici donc la discussion prend un intérêt actuel. On peut dès maintenant pressentir à quelles conclusions elle aboutira. Il est vraisemblable que nous trouverons de sérieuses raisons de rejeter l'impressionnisme absolu, exclusif, intolérant. Mais nous reconnaîtrons qu'on a le droit de juger du beau par l'effet sous certaines conditions qu'il sera intéressant de déterminer ; et nous espérons établir qu'ainsi réglée la méthode impressionniste est parfaitement conciliable avec une critique rationnelle, bien plus, qu'elle en fait partie intégrante.

Au pur impressionnisme, je vois dès l'abord des difficultés pratiques.

Pour savoir si une chose est belle ou non, je n'ai, dit-on, qu'à consulter mon goût, c'est-à-dire à me demander si l'objet me fait oui ou non une impression favorable. Cela semble la chose la plus simple du monde. Dans la pratique, ce réactif serait bien délicat. La distinction entre ce qui est agréable ou désagréable n'est pas toujours facile à établir. Même quand il s'agit de simples sensations, nous pouvons hésiter : ainsi pour certaines saveurs trop douces, dont nous ne saurions dire si elles sont agréables ou écœurantes ; pour certaines couleurs d'éclat très vif, qui pour un peu blesseraient le regard ; pour d'extrêmes dissonances, où nous trouvons un plaisir aigu, presque un plaisir de souffrance. S'il en est ainsi de nos sensations, à plus forte raison nous sera-t-il difficile de nous bien rendre compte de nos sentiments et sur-

tout de nos sentiments esthétiques, qui sont chose délicate, incertaine, fugitive par excellence.

Quand le sentiment esthétique a sa pleine intensité, quand l'objet nous plaît ou nous déplaît absolument, on n'hésitera pas, bien entendu, à se prononcer. Mais ce cas est exceptionnel. La tâche du critique serait trop facile, s'il n'avait à distinguer que l'excellent du détestable. Le plus souvent nous avons affaire à des objets de valeur moyenne qui ne nous arrachent pas au premier coup d'œil un cri d'admiration, mais nous laissent au contraire indécis. Sont-ils beaux, ne le sont-ils pas? Nous plaisent-ils ou non? C'est ce que nous nous demandons. Dans cette zone moyenne, le sentiment, si nous l'interrogeons, reste muet; de sorte que notre critérium nous fait défaut précisément dans les cas douteux où nous en aurions besoin. Songez aussi à la complexité de toute œuvre d'art. La plus simple peut nous plaire en un sens, nous déplaire à d'autres points de vue; et ces sentiments, d'ordinaire, se juxtaposent ou se succèdent plutôt qu'ils ne tendent à se fondre en une impression commune. Quand par exemple nous considérons un vase de décoration agréable et de forme défectueuse, quand nous lisons une phrase poétique charmante par l'idée, mais pénible par l'expression, nous oscillons du plaisir au mécontentement sans pouvoir dire qui l'emporte, et nous serions très embarrassés pour déterminer notre impression résultante, à supposer qu'il y en ait une. Prenez maintenant un roman, un poème, une symphonie. Quelle complication de sentiments, d'émotions diverses! Et comment la résultante qu'il faut déterminer, pour formuler une appréciation définitive, pourra-t-elle être dégagée?

Je plaindrais le critique qui voudrait se conformer strictement au programme de l'impressionnisme; je m'imagine qu'il serait plus décontenancé encore que le théoricien dont on nous décrivait tout à l'heure les perplexités. Je le vois dépouillant un livre, la plume en main, recueillant ses impressions, et les notant à mesure pour n'en rien perdre. Étrange métier! On y renoncerait bien vite.

Il fallait signaler cette difficulté spéciale de la critique purement impressionniste. On nous recommandait cette méthode pour la facilité de son emploi ; or il se trouve qu'elle apparaît à la réflexion comme infiniment délicate. Il était bon de le constater. Je n'attache pas au reste d'autre importance à cette rectification. Qu'une méthode soit ou non d'une application commode, la question est après tout secondaire ; ce que nous cherchons, ce n'est pas le procédé le plus aisé, mais celui qui nous donnera les meilleurs résultats ; la détermination des valeurs esthétiques est chose assez importante pour que nous fassions bon marché des efforts qu'elle pourra nous coûter. Notre méthode rationnelle, nous sommes les premiers à le reconnaître, n'est pas non plus d'une application facile ; laissons donc de côté cet « argument paresseux ».

Ce que je me demande, c'est comment se peut justifier cette confiance exclusive que l'on accorde aux indications du sentiment.

Quelques-uns des plus ardents partisans de la méthode impressionniste, je le sais, n'éprouveront aucun besoin de vérifier ainsi les titres des sentiments. Ils ont la foi. Le raisonnement est pour eux quelque chose de trop clair, de trop simple ; on n'en peut rien attendre d'extraordinaire. Mais le sentiment a quelque chose de mystérieux et de profond. Qu'en présence d'un objet nous nous sentions troublés d'une émotion indéfinissable comme s'il y avait en lui quelque chose de divin ; que sa vue nous mette dans une sorte d'extase, qu'il ne dise rien à notre intelligence, et que pourtant quelque chose se produise en nous qui oblige notre intelligence à s'incliner devant lui, voilà qui est merveilleux à coup sûr. Le sentiment ne réfléchit pas, il ne raisonne pas, il ne pourrait lui-même justifier ses jugements. Demandez-lui pourquoi il admire, il n'en sait rien ; mais il sait bien que la chose est admirable. Demandez-lui ce qu'est la beauté, il n'en sait rien encore ; mais il sent bien qu'elle est là. Que tout cela soit invraisemblable, le sentiment l'admet. Dites-lui même que cela est absurde, alors vous lui aurez donné une irrésistible envie d'y croire. En fait, je suis persuadé que

cet attrait du merveilleux, que cette prédilection pour les voies paradoxales et les procédés occultes a contribué d'une manière positive à faire adopter cette théorie du goût. Tout sentimental a une tendance naturelle au mysticisme. A la connaissance normale et réfléchie il préférera toujours les révélations, les illuminations, les divinations. Il estime le sentiment si haut qu'il n'hésitera pas à en faire son instrument favori de connaissance et à lui attribuer le privilège de nous mettre en rapport immédiat avec la vérité. Pour nous qui aimons la raison et sommes de sang-froid, cette méthode sera très suspecte. Nous cherchons en vain quels arguments plausibles on pourrait invoquer en sa faveur.

On parle bien d'un certain sentiment intellectuel, qui nous ferait discerner avec plus de finesse que le jugement conscient les approches de la vérité. Je reconnais l'existence de ce sentiment intellectuel ; j'admets même que bien souvent c'est sur son témoignage que nous apprécions la beauté. Mais d'où vient la supériorité qu'on attribue à cette façon de juger sur le jugement lucide ? Ce sentiment n'est pas, qu'on le remarque bien, un sentiment pur ; il implique au moins quelque opération de l'esprit. De quel droit, s'il n'y entrait rien d'intelligent, le dirait-on intellectuel ? Il ne peut avoir quelque valeur, il ne mérite d'être consulté que pour la part qu'y a prise l'entendement, comme signe d'une opération mentale qui commence à s'effectuer dans les profondeurs de la conscience et qui semble prendre une tournure favorable : il serait encore plus sûr d'attendre que l'opération ait été totalement effectuée. Vouloir que mon jugement définitif se fonde sur l'impression que j'éprouve, quand cette impression même n'est que le signe d'un travail de pensée qui commence à se faire en moi et comme le pressentiment du jugement que je vais porter, c'est ce que l'on peut faire de plus illogique ; c'est embrouiller à plaisir les idées qui allaient se débrouiller. Contentons-nous de ces vagues indications du sentiment dans les cas où il nous sera impossible, pour une raison ou pour une autre, de tirer notre pensée au clair. Mais ce ne doit être qu'un pis aller. Quand nous pou-

vons constater directement la vérité, par la voie normale et sûre de la réflexion, il serait absurde d'en juger par de simples impressions, vague retentissement de l'activité intellectuelle dans la sensibilité.

Dira-t-on que le sentiment a plus de chances que les théories d'être dans le vrai, étant plus conforme aux indications immédiates de la nature ? Si nos impressions étaient toutes spontanées, si nos goûts esthétiques étaient vraiment innés, j'admettrais à la rigueur que l'on adhérât une fois pour toutes aux intentions de la nature et que l'on s'en remît à elle du soin de nous signaler la beauté. Mais peut-on parler de spontanéité, d'innéité quand notre goût se prononce sur certains objets, tels qu'un poème, un drame, un tableau, une statue, produits de l'ingéniosité humaine, beautés évidemment artificielles, qui exigent déjà pour être comprises une culture raffinée ? Il est difficile de croire que d'avance la nature ait mis en nous des instincts pour juger de ces choses qu'elle-même ne produit pas et qui ne rentrent pas dans ses plans.

Parmi tous nos goûts esthétiques, je n'en vois que deux qui aient dans l'homme un caractère nettement instinctif. En premier lieu, c'est la tendance que nous avons à admirer les objets brillants, scintillants, vivement colorés : tendance primitive, indépendante de toute culture, qui est particulièrement développée chez les enfants et les sauvages, et que nous partageons même avec un certain nombre d'animaux. En second lieu, c'est le sentiment que nous avons de la beauté humaine : à l'attrait qu'elle nous inspire, à son évidence immédiate, à la promptitude avec laquelle nous la discernons, on reconnaît tous les caractères du véritable instinct. Mais ces deux instincts eux-mêmes existent-ils en nous à l'état pur ? Dans l'attrait de la couleur en général et de certaines couleurs en particulier, pourrions-nous facilement discerner ce qui est habitude, association d'idées, convention, fantaisie ? De même pour l'impression que fait sur nous la beauté humaine. S'il est certain qu'un instinct nous porte à trouver un charme spécial à certains types de l'hu-

manité et à leur attribuer une supériorité physique, cet instinct est singulièrement influencé par la mode, par le caprice, par les préjugés, par les sympathies particulières, par les images que nous met sous les yeux l'art contemporain, par l'idée que nous nous faisons de la destination de l'homme et de la femme; en sorte qu'il nous serait très difficile à nous-mêmes de dégager dans nos préférences ce qui est instinctif, primitif et profond, de ce qui est superficiel, artificiel et d'acquisition ultérieure. Dans un esprit adulte, je doute qu'il existe un seul sentiment assez spontané pour bénéficier de cette confiance que l'on accorde généreusement au pur instinct.

Tout ce que nous pouvons admettre c'est qu'il y a dans les sentiments esthétiques, si capricieux qu'ils semblent, une pondération qui ne se trouve pas au même degré dans les idées. Par cela même qu'ils sont la résultante d'innombrables causes dont les variations accidentelles se compensent et se neutralisent, ils représentent une sorte de moyenne relativement stable. Ils résument en eux d'innombrables expériences, trésor acquis de génération en génération et lentement accumulé ; ils correspondent ainsi aux goûts permanents de l'humanité. Mes idées sont à moi, rien ne m'empêche de m'improviser sur l'heure une théorie. Mais nos sentiments sont-ils vraiment à nous? Pouvons-nous les modifier brusquement d'un simple effort de volonté? Nous avons reconnu au contraire que nous ne pouvions agir sur eux que lentement, indirectement. Je leur attribuerais en esthétique l'importance qu'il faut accorder en philosophie au sens commun, en éthique aux sentiments moraux, en politique au sentiment conservateur. Ils sont une sorte de volant qui régularise le progrès, le faisant plus lent, mais plus sûr. Ils nous préservent des à-coups, des paradoxes, des brusques revirements d'opinion, comme aussi des réactions violentes. Je suis donc bien décidé à tenir toujours grand compte de leurs indications. Toute théorie qui les a contre elle doit s'inquiéter. Si mes principes condamnent une œuvre que malgré moi j'admire ; s'ils m'obligent à déclarer belle une chose

qui de fait me laisse indifférent ou m'inspire une sorte d'aversion, ce conflit entre mon goût instinctif et mon goût acquis doit me faire réfléchir. Il faut avoir deux fois raison contre le sentiment pour se décider à lui donner tort. J'accorde tout cela; mais s'il a tort enfin, ces scrupules ne devront plus nous arrêter : il faudra passer outre. Nous tenons ses indications pour très sérieuses, nous ne pouvons les considérer comme un critérium infaillible. Nous savons combien dans la pratique de la vie nos sentiments sont parfois déraisonnables et comme ils auraient besoin d'être surveillés, dirigés, ramenés de leurs égarements. Il est assez invraisemblable qu'ils se montrent justement impeccables lorsqu'il s'agit d'apprécier la beauté.

Peut-être quelques personnes privilégiées sont-elles douées de goûts si exquis, que d'elles-mêmes, en ne faisant que s'abandonner à leur nature, elles iront vers ce qui est bon et noble; accordées en quelque sorte avec la beauté, elles vibrent à son unisson. Celles-là pourront juger infailliblement de toute beauté, par la seule sympathie. Mais combien en est-il, en qui ait été réalisé ce merveilleux accord des goûts esthétiques avec leur objet? A quoi les reconnaîtrons-nous? Elles-mêmes, à quoi pourront-elles se reconnaître? Qui d'entre nous osera dire : l'élu au goût infaillible, c'est moi!

Certainement le goût se trompe parfois, même quand il se croit sûr, puisqu'il lui arrive parfois de se contredire. En fait, il arrive fréquemment que le même objet excite dans une personne le sentiment du beau et ne l'excite pas dans l'autre. S'il est réellement beau, il est prouvé qu'une belle chose peut ne pas produire le sentiment esthétique. S'il ne l'est pas, il est prouvé qu'une chose dépourvue de beauté peut être admirée. Dans l'une et l'autre hypothèse le sentiment est de quelque manière en défaut.

On s'est efforcé d'atténuer l'importance de ses contradictions. On a dit qu'en général nous différons plutôt d'idées que de sentiments, et que le meilleur moyen de nous mettre d'accord serait de laisser là les théories pour nous en remettre

simplement à nos goûts. Je ne demanderais pas mieux que de le croire. Notre méthode est toute de conciliation. Notre but étant de mettre nos plus hautes inclinations en harmonie, nous devons nous réjouir chaque fois que nous les trouvons d'accord, au moins avec elles-mêmes. Si nous ne trouvions entre elles que conflit, nous ne saurions plus que dire. C'est d'elles seules que nos principes peuvent tirer leur autorité. C'est leur entente qui fait notre force. Mais il s'en faut de beaucoup que leur entente soit complète.

Le désaccord existe. Il ne peut être nié. D'où provient-il? On veut qu'il soit dans les idées, non dans les sentiments. Il me semble injuste de répartir ainsi les responsabilités. Pourquoi serait-il plus difficile d'unir les intelligences que les cœurs? Ce sont toujours ces mêmes défiances à l'égard de la pensée ; pour l'éliminer de l'esthétique, on voudrait la charger de toutes nos dissensions.

Le conflit entre les théories doit correspondre à une discordance entre les goûts. Si dans nos discussions d'art nous ne différions que d'idées, le débat ne serait pas si passionné, les partis ne seraient pas si irréductibles. Est-il possible que nous faisant des choses une idée si différente, au fond nous aimions les mêmes choses? Quand bien même à l'origine les idées seules auraient différé, bientôt elles eussent entraîné le sentiment dans leurs querelles. Mais j'ai peine à croire que ce soit par un débat purement intellectuel qu'on ait commencé. Nous ne sommes pas assez logiciens pour cela. Nos idées, surtout en matière d'art et de goût, ne sont d'ordinaire que l'expression abstraite de nos sentiments; elles s'en inspirent bien plutôt qu'elles ne les dirigent. On se fait après coup des théories pour justifier ses préférences plus souvent qu'on n'accommode ses préférences à ses théories. Si nos esthétiques diffèrent, c'est que les goûts diffèrent. J'admets qu'elles se contredisent plus encore que les goûts. Dans le feu de la discussion, on se porte aux opinions extrêmes; on lance des phrases tranchantes, qui rendent toute conciliation impossible. Mais de cela encore, c'est le sentiment qui est responsable plutôt que l'intelligence. Entre purs

intellectuels, j'imagine que l'entente serait bientôt faite. Il reste donc que nous ne pouvons compter, de quelque manière que nous les consultions, sur l'accord absolu des goûts. Quand ils sont en conflit, les uns doivent avoir raison, les autres tort. Il faut les départager. Mais comment le faire? Entre deux personnes qui jugent par impression, pas de discussion possible. Cette chose me plaît; c'est pour moi une raison de la dire belle; mais cette raison ne vaut pas pour vous, puisque la chose vous déplaît. De quel droit vous imposerais-je mon avis, ou m'imposeriez-vous le vôtre ? Nous nous servons tous deux correctement de notre critérium. Prendrons-nous un arbitre ? Nous ne serions pas plus avancés. Qu'importe l'opinion d'un tiers, s'il juge, lui aussi, par impression ? Point d'issue satisfaisante. Ou bien nous nous enfoncerons tous les deux dans notre opinion, chacun persuadé que l'autre se trompe, mais sans pouvoir justifier cette conviction, ce qui est une attitude assez déraisonnable; ou bien, reconnaissant qu'il est ici impossible d'établir de quel côté se trouve la vérité, nous renoncerons d'un commun accord à rien affirmer, et ce serait le plus sage. Puisque la chose peut être admirée sans être belle, ou être belle sans être admirée ; puisque l'accord entre le sentiment et la beauté peut être rompu sans qu'on s'en aperçoive, comment me fierais-je jamais à mes impressions ? Que j'admire la chose ou non, qu'elle me plaise ou non, je ne sais plus qu'en penser, je n'ose plus en rien dire. En fait, c'est bien à cette conclusion que tend l'impressionnisme : dans le doute, abstenons-nous de juger! Son dernier mot est un aveu d'impuissance.

En somme, si l'on admet qu'il y a une vérité esthétique; si l'on croit que certaines choses sont réellement belles, d'autres laides ; si l'on est persuadé que, lorsque plusieurs personnes jugent différemment de la beauté, les unes doivent avoir raison, les autres tort : dans cette hypothèse, la position de l'impressionnisme est absolument insoutenable. Quand ses partisans affirment que seul le sentiment nous indique sûrement où est la beauté, ils affirment, autrement

je ne vois plus quel serait le sens des mots, que la beauté est une chose distincte du sentiment lui-même, mais avec laquelle ce sentiment se trouverait exactement coïncider. Il faut donc que nous ayons quelque moyen de vérifier cette coïncidence. Nous ne pouvons avoir confiance dans la méthode sentimentale que si nous parvenons de quelque manière à en faire la preuve. Supposons avec le sens commun que nous puissions établir la vérité esthétique par deux procédés différents, par impression immédiate et par raisonnement : alors on comprendra que les résultats du procédé rapide soient contrôlés par ceux du procédé laborieux ; et à supposer que chacune des deux méthodes ait quelque incertitude, la coïncidence des résultats obtenus par deux opérations indépendantes sera pour nous une garantie. C'est ce que nous admettons pour notre compte. Mais c'est ce que le pur impressionnisme n'admet pas. Il veut que nous jugions de la beauté exclusivement avec notre goût. Cela est bien étrange. — Mais il faut bien nous servir exclusivement de ce critérium, puisque nous n'en avons pas d'autre ! — C'est ce que nous verrons plus tard. En attendant nous devons constater que celui-là, s'il est le seul dont nous disposions, ne peut nous inspirer aucune confiance. Si pour juger du beau nous n'avons que les impressions, quelle garantie avons-nous qu'elles sont justes ? Voilà un témoin qui dépose, mais dont la véracité ne peut être contrôlée par aucun témoignage venant d'une autre source ! Voilà un juge qui décide, mais qui ne donne pas ses raisons ! Ce que vous exigez de moi, c'est un acte de foi aveugle dans l'infaillibilité du sentiment. Nous vous le refusons. Quand le goût serait toujours d'accord avec lui-même, resterait encore à savoir s'il est toujours d'accord avec la vérité ; mais quand nous le voyons se contredire lui-même dans ses affirmations les plus nettes, porter sur la même chose des jugements opposés avec une égale conviction, alors il devient évident qu'il se trompe parfois ; et n'ayant aucun moyen de discerner dans quel cas il dit plutôt la vérité, nous devrons tenir toutes ses affirmations pour suspectes. N'ayant aucune raison pour

préférer une opinion à une autre, nous nous tiendrons, sans vraiment y tenir, à celles que nous avons. Il me semble que cela est beau, telle est mon impression personnelle. A-t-elle une valeur quelconque ? Personne n'en peut rien savoir. Fatalement nous retombons aux hésitations, aux indifférences, aux *que sais-je*, aux *à quoi bon* du subjectivisme.

§ 3. — Part de la sensibilité et de l'intelligence dans les jugements de gout

Nous rejetons la critique purement sentimentale. Allant à notre tour aux extrêmes, userons-nous, pour déterminer le beau, d'une méthode purement intellectuelle où le sentiment n'entrerait pour rien ?

Nous comprenons les inconvénients qu'aurait une telle méthode. Nous sommes les premiers à reconnaître son insuffisance. Entre le pur impressionnisme et le pur intellectualisme, nous hésiterions à choisir.

Mais faut-il choisir ? — Depuis bien longtemps les deux méthodes sont en conflit. Il est probable que chacune a ses avantages et ses inconvénients. Leur plus grand tort n'est-il pas d'être trop exclusives ? Nous pressentons que cette longue querelle devra se terminer par un compromis.

Pour arriver à se rendre compte de la valeur esthétique des choses, quand on a pour cela tout loisir, on ne saurait trop s'informer, trop réfléchir, trop consulter. Si l'objet, considéré à certain point de vue, produit bon effet, cherchons s'il ne déplairait pas en un autre sens. La première impression est bonne ? Tant mieux, ceci est une indication. Mais peut-être ce que l'on pourrait appeler l'arrière-goût de l'objet, c'est à-dire l'impression qu'il produira après un plus ample examen, sera-t-il moins favorable. Il faut en faire l'épreuve. Et si j'ai quelque théorie esthétique, quelque principe d'art que je trouverais ici l'occasion d'appliquer, pourquoi me l'interdirais-je ? Quand je dispose de plusieurs moyens d'information, pourquoi ne les emploierais-je pas tous, au lieu de me restreindre à un seul d'entre eux, fût-il

le meilleur ? Il serait étrange que, dans les questions relatives à la beauté, le sentiment n'eût pas ses préférences à indiquer ; il serait plus étrange encore que, dans les délibérations du goût, les plus hautes facultés de l'âme humaine restassent précisément sans emploi. Par la force même des choses, l'emploi de toute méthode exclusive se trouve condamné. La vérité n'est évidemment ni dans le pur impressionnisme qu'on nous oppose, ni dans le pur intellectualisme qu'on nous attribue, mais dans une méthode mixte, qui jugera de la beauté des choses à la fois par des raisons logiques et par des raisons de sentiment. Dans toute beauté il y a des éléments intellectuels qui s'adressent à l'esprit et des éléments sensibles dont le cœur est juge ; nous n'avons donc pas à nous demander de quelle faculté nous devrons nous servir pour fonder notre jugement. Nous userons de toutes nos ressources ; nous nous mettrons de toute notre âme en rapport avec l'objet qu'il s'agit d'évaluer ; nous l'apprécierons à tous les points de vue. Il n'y a pas ici d'ordre à imposer. Le plus naturel serait pourtant d'aller des sentiments aux idées. Nous consulterons la sensibilité à titre de première indication, ou comme aperception confuse de vérités qu'il s'agit ensuite de dégager. C'est ainsi que lorsque nous regardons une statue de proportions défectueuses, elle nous déplaît d'abord avant que nous ayons pu discerner son réel défaut ; nous sentons qu'elle n'est pas ce qu'elle devrait être ; et cette sorte de gêne nous excite à critiquer l'œuvre de façon plus précise, jusqu'à ce que nous ayons mis le doigt sur l'erreur commise par l'artiste. Il en sera de même pour toute appréciation de la beauté des choses. Nous commencerons par consulter notre goût ; mais jamais nous ne nous en tiendrons là : toujours nous compléterons la critique de sentiment par une critique rationnelle, objective, qui seule pourra nous conduire à des résultats certains. En fait, c'est ce que nous faisons d'instinct quand nous cherchons après coup à justifier les jugements hâtifs que nous prononçons sur première impression : tout notre tort est de ne raisonner qu'après avoir jugé. A chaque chose demandons tout ce qu'elle

peut nous donner d'émotions et de pensée : et puis nous apprécierons.

Nous voyons aussi quelles sont les conditions requises pour avoir du goût. Nous n'hésiterons pas à placer en première ligne le développement et l'affinement de la sensibilité. Il faut qu'elle soit vive, délicate, frémissante, passionnée. Si nous n'avons pas cela, nous ne pourrons parler de certaines beautés que par ouï-dire. Certaines régions de l'art nous seront absolument fermées. Le vrai critique doit avoir l'amour exalté du beau et spécialement des choses qu'il prétend juger. Il faut aussi qu'il ait des goûts naturellement élevés, qui le portent d'instinct vers les beautés supérieures : autrement il aurait trop à faire pour sa propre éducation esthétique, avant d'avoir la prétention de travailler à la nôtre. Ce sont là des qualités natives auxquelles aucune réflexion, aucun enseignement théorique ne saurait suppléer. Mais en admettant que le critique ait tout cela, il faut en outre qu'il ait une intelligence ouverte, lucide, informée, exercée. Il est indispensable qu'il se fasse une idée nette de ce qu'on doit entendre par la beauté, dans le cas spécial des choses dont il parle. Il doit avoir pour les apprécier une méthode, un critérium, des principes. Qu'il s'agisse de la nature, de la poésie ou de l'art, il n'en pourra juger avec compétence sans études préliminaires, sans une forte instruction théorique. Consultons le goût ! Mais je ne parle plus ici de ce goût superficiel, purement émotif, qui apprécierait les choses sur première impression et d'après le seul plaisir qu'il y prend. Je parle du goût réfléchi, formé à l'école laborieuse de l'esthétique rationnelle.

Et si notre goût personnel ne répond pas à de telles exigences ? Si la sensibilité artistique nous manque, ou la finesse d'analyse, ou la culture ?

Alors abstenons-nous de juger. Qui nous oblige à nous prononcer sur des choses auxquelles nous n'entendons rien ? Qu'une œuvre nouvelle paraisse, roman, poème, drame, opéra, symphonie, tableau, statue, monument, décor, la voilà livrée à la foule, appréciée à tort et à travers. Chacun

se croit tenu de donner sur elle son avis. Sur chacune de ces œuvres, produit d'un art complexe et raffiné dont il ne devrait pas être permis de parler sans une compétence spéciale, nous portons d'emblée des jugements. Nous osons la critiquer. Nous osons la louer. Cette prétention « à juger sans étude et raisonner de tout » est intolérable. La première leçon que doit nous donner l'esthétique rationnelle, c'est une leçon de modestie. En nous apprenant que la beauté a une valeur objective, exactement déterminable, indépendante de nos préférences personnelles, elle nous invite à nous prononcer sur les questions d'art avec la circonspection que nous mettrions à nous prononcer sur une question de science. Les jugements esthétiques sont chose sérieuse, puisque la vérité y est engagée. Ils ne doivent pas être portés à la légère. Sauf dans les cas où nous pouvons juger des choses avec quelque autorité, contentons-nous de les contempler et d'en jouir. Goûtons de leur beauté tout ce qui nous en est accessible, et laissons ceux qui s'y connaissent décider de leur réelle valeur. Donnons nos impressions pour ce qu'elle valent, c'est-à-dire pour les impressions d'un profane. Avant tout, sincérité parfaite !

Certes l'on a bien raison de chercher à se faire de la beauté des choses une opinion personnelle. Le tort que l'on a, c'est d'arrêter trop vite cette opinion. Commençons par nous mettre au courant des questions. Informons-nous. Ne craignons pas de consulter d'autres goûts que les nôtres, des goûts plus exercés, mieux éprouvés. L'opinion des hommes du métier, des spécialistes, des professionnels de la critique doit entrer en ligne de compte dans nos essais d'évaluation. La tradition même n'est pas à négliger. Si une œuvre, réputée belle depuis des siècles, ne nous dit plus rien, il faut hésiter à la condamner. Est-ce de sa faute ou de la nôtre si elle nous est devenue indifférente ? Il n'est pas vraisemblable que tous ceux qui l'ont admirée avant nous se soient complètement mépris. Elle était belle autrefois ; peut-être l'est-elle encore. Cela demande au moins réflexion. Ainsi nous travaillerons à notre propre éducation esthétique. Ainsi notre

goût s'ouvrira peu à peu à ces beautés auxquelles il était jusqu'ici fermé. Quand nous serons sûrs de les comprendre, alors, mais alors seulement, nous pourrons en juger par nous-mêmes.

§ 4. — Avantages de la méthode rationnelle

Exposé en ces termes et sous ces réserves prudentes, le programme de l'esthétique rationnelle est fait, ce me semble, pour rassurer les plus timorés.

On a contesté que la théorie ait prise sur le goût critique, et soit capable de l'améliorer. Vous pouvez bien, nous dit-on, poser avec une superbe assurance vos principes de critique. Mais quand vous en arriverez aux applications ; quand il vous faudra discerner si telle œuvre nouvelle, sur laquelle vous n'avez pas de jugements tout faits, est médiocre ou de valeur, alors vous vous apercevrez que le raisonnement ne vous sert plus à rien. Vos principes, qui cadrent à merveille avec les beautés reconnues, puisqu'ils ont été faits d'après elles, ne s'appliqueront plus à ces cas inédits. Vous resterez donc au pied du mur, obligé de vous improviser un jugement, plus déconcerté que si jamais vous n'aviez fait de théorie. Faute d'exercice, l'aptitude que vous pouviez avoir à discerner le beau s'est atrophiée ; au moment critique, vous ferez en vain appel à un instinct que vous aurez détruit.

Cette objection ne nous arrêtera pas longtemps. La réponse vient d'elle-même.

Si l'on se contentait de dire que les théories ne nous dispensent pas d'avoir du goût, on aurait pleinement raison. Nous n'avons jamais dit le contraire. En annonçant que nous allions établir des principes de critique, nous ne nous engagions pas à fournir de petites formules bien simples, qu'il suffirait d'appliquer mécaniquement dans tous les cas pour se montrer critique impeccable. J'admets que malgré toutes nos théories, quand nous en arriverons à la pratique, nous serons souvent embarrassés. Il se présentera des cas de conscience esthétique, où nous resterons perplexes. Pour que la

théorie assurât notre goût d'une manière absolue, il faudrait qu'elle-même fût absolument déterminée, achevée, fixée. Je ne puis évidemment avoir l'ambition de la porter jusque-là. Si je puis établir solidement quelques principes et en tirer un certain nombre d'applications, je devrais déjà m'estimer heureux, ayant ainsi prouvé à tout le moins que j'étais dans la bonne voie. Mais une telle œuvre ne saurait être achevée par un seul esprit en un misérable effort de quelques années. Elle exige des recherches collectives et continues. Je doute même qu'on en voie jamais le terme. Si l'on tient à ce que le diagnostic esthétique reste chose difficile et méritoire, on peut se rassurer : il aura toujours son prix. Quand il suffirait, pour avoir du goût, de bien raisonner, la parfaite rectitude dans le raisonnement n'est pas après tout chose si commune. Aucune des qualités qu'exige actuellement le goût, aptitude à être promptement et fortement ému, délicatesse d'impressions, sagacité, pénétration, décision de jugement, initiative, ne sera jamais superflue. La culture logique permettra de mieux utiliser encore ces aptitudes naturelles, elle n'en dispensera pas. Les personnes qui les possèdent à un degré éminent conserveront tous leurs avantages.

Sur tous ces points nous sommes d'accord.

Mais si l'on vient nous affirmer que la raison est en quoi que ce soit préjudiciable au goût ; si l'on appréhende que le critique, au moment de porter un jugement esthétique, se trouve déconcerté à cause de ses théories, je me demande si l'objection est bien sérieuse. Si elle embarrasse, c'est parce qu'elle porte trop à faux ; on ne sait comment la saisir. Je comprends que l'on ait accusé l'esthétique rationnelle d'être inutile aux artistes, ou de dessécher le sentiment. Pour être injuste, l'accusation n'en avait pas moins quelque vraisemblance. Mais que les théories rationnelles puissent altérer en quoi que ce soit notre sens critique, c'est bien le dernier reproche qu'on leur puisse adresser. Quand j'aurai déterminé, après mûre réflexion, quelques types de beauté dont je pourrai garantir la valeur, ne pourrai-je pas en toute sécurité déclarer beaux par analogie les objets qui pré-

senteront des qualités semblables ? Quand je me serai rendu compte des raisons que j'ai d'admirer une chose, ne serai-je pas plus sûr, en l'admirant, d'être dans le vrai ? Une fois en possession de principes solidement établis qu'il ne restera plus qu'à appliquer, ne me prononcerai-je pas avec plus de décision et de fermeté quand il s'agira de juger une œuvre ? Je me torture en vain à chercher en quoi la possession d'une théorie bien nette pourrait étouffer en moi le sens critique, et surtout me rendre perplexe, hésitant, indécis dans mes appréciations. Qu'on accuse, si l'on veut, les esthéticiens d'être trop tranchants dans leurs jugements. La raison peut avoir en effet quelque tendance à prendre le ton autoritaire. Elle ne propose pas timidement ses opinions : étant sûre d'elle-même, elle veut les imposer. Mais qu'on ne dise pas que ses principes la gênent quand il s'agit de se prononcer, le reproche est trop invraisemblable.

On nous dit encore que, pendant que nous nous attarderons à spéculer sur le beau en soi et les conditions essentielles de l'art, nous perdrons tout contact avec la réalité ; sortis de nos abstractions, mis brusquement en présence de la beauté vivante, obligés de nous prononcer sur la valeur d'une œuvre déterminée, nous ne saurons plus que dire. Je crois en effet que l'étude des principes les plus généraux, ou de ce qu'on pourrait appeler la philosophie de l'art, est tout à fait insuffisante pour former le sens critique. Mais est-ce là toute l'esthétique rationnelle ? Ce n'en est que l'introduction. Pour se donner une complète instruction théorique, il faut aller plus avant et en arriver aux applications, c'est-à-dire à l'étude des cas particuliers. Aucune des questions relatives à la beauté n'est en dehors de l'esthétique rationnelle. Elle doit les étudier toutes, par ordre de généralité décroissante, jusqu'au dernier détail. Savoir ce que vaut telle composition de Debussy, telle pièce de Verlaine, tel tableau de Whistler, tel bijou de Lalique, tel vase de Gallé, c'est encore un problème d'esthétique rationnelle. A chaque pas que nous faisons dans la théorie, nos idées se précisent. L'étude des principes généraux nous donnera une première

approximation de la vérité; puis nous la serrerons de plus en plus près, restreignant chaque fois les limites entre lesquelles le goût peut osciller. Dans tous les cas nous ne commencerons à hésiter qu'au point où se sera arrêtée la théorie. Notre embarras proviendra donc, non d'un excès, mais d'un défaut d'instruction théorique; en sorte que le meilleur moyen d'affermir notre goût sera de pousser plus avant cette instruction.

Toutes ces appréhensions m'étonnent. La méthode que nous proposons est-elle après tout une innovation si hardie? Bouleverse-t-elle à ce point toutes nos habitudes de critique? Si l'usage commun était de juger de la beauté des choses uniquement par l'effet; si notre goût actuel était fait de pures impressions, nous pourrions craindre de le déconcerter en l'obligeant à réfléchir. Les raisonnements auxquels on nous convie seraient une méthode nouvelle, par conséquent suspecte. Mais nous pouvons constater que, dans les discussions d'art, le raisonnement est de pratique constante. On ne se contente pas d'opposer des impressions; on oppose des théories; on motive ses jugements des deux côtés; on regarde comme évidents un certain nombre de principes d'art, admis peut-être à la légère et sans qu'on y ait jamais réfléchi, mais sur lesquels on s'appuie avec une confiance absolue. Nous n'apportons donc pas une méthode nouvelle; nous voulons seulement perfectionner la méthode courante, et apprendre à bien raisonner du beau, puisqu'en fait nous en raisonnons toujours. Notre seule innovation sera de produire au grand jour de la conscience ces principes que souvent nous faisons entrer à notre insu dans nos raisonnements esthétiques, ce qui est, on devra le reconnaître, le meilleur moyen de les contrôler.

Je crois avoir écarté les principales préventions que l'on a contre les théoriciens du beau. De la discussion minutieuse dans laquelle nous venons d'entrer, le lecteur doit garder, ce me semble, l'impression que l'esthétique rationnelle est au moins inoffensive. Elle ne saurait apporter aucune perturbation dans l'art, ni dans les sentiments esthétiques, ni

dans la critique. Il serait donc injuste d'en aborder l'étude avec une sourde animosité, et le secret désir de la prendre en défaut. Ces théories sont-elles exactes, sont-elles fausses? Toute la question devrait être là. Si elles sont fausses, n'en parlons plus. Si elles sont justes, elles ne peuvent être que bonnes à connaître, et quiconque s'intéresse aux questions d'art et de goût devrait leur faire bon accueil. On doit souhaiter de les trouver vraies. Il serait à tous égards désirable de voir une telle enquête aboutir. Il faut donc l'entreprendre.

CHAPITRE IV

DIFFICULTÉS THÉORIQUES

Impuissance de la raison pure. — La thèse subjectiviste. — Critique du subjectivisme. — Possibilité de l'esthétique rationnelle.

§ 1. — Impuissance de la raison pure

Mais pourrons-nous arriver à cette vérité si désirable ? Il nous reste à exposer l'objection suprême, où les détracteurs de l'esthétique rationnelle rassemblent toutes leurs forces. Voici que de nouveau nous allons nous enfoncer dans le doute. Il va nous en coûter de remettre en question tout ce que nous pensions avoir établi. Cette partie de notre enquête sera la plus laborieuse. Nous n'aurons plus affaire à de simples préventions, à des objections superficielles, comme celles que l'on peut adresser d'avance à une science pour se dispenser de l'étudier. Ce que l'on nous oppose maintenant, c'est une véritable doctrine, élaborée par des esprits sincères et sérieux, adoptée de nos jours par d'éminents théoriciens. Forcément la discussion prendra un caractère un peu abstrait. Mais est-ce de notre faute si dans ces questions d'esthétique, qui pourraient être si facilement résolues par le sens commun, on a embrouillé comme à plaisir l'écheveau des idées ? Il faut bien que nous le démêlions d'abord. Faisons cet effort ! Il fera valoir par contraste l'aisance avec laquelle nous pourrons reprendre notre marche, quand nous arriverons aux principes très simples qui doivent faire le fond de la théorie. C'est l'impression que l'on éprouve dans la traversée d'un bois, quand au sortir de fourrés inextri-

cables dans lesquels on a manqué de se perdre, on débouche subitement sur une belle et large allée.

Que l'esthétique rationnelle puisse ou non trouver des applications, la question, nous dira-t-on, est après tout secondaire. L'essentiel est de savoir si elle peut nous inspirer toute confiance au point de vue théorique. La vérité a son prix en elle-même. Il est des sciences qui jamais ne serviront à rien qu'à satisfaire notre besoin de connaître et dont pourtant nous sommes fiers à juste titre : loin de leur reprocher d'être inutiles, nous leur faisons un mérite d'être désintéressées. Mais voici que maintenant des doutes plus graves doivent nous venir.

Nous avons vu les logiciens du goût hésiter, se contredire, se réfugier dans les vagues généralités. Leur style même nous donne souvent cette impression, que l'auteur perd pied, parle pour ne rien dire. Ce ne sont pas là les allures de la science. Ce n'est pas son langage.

L'esthétique rationnelle est encore à faire. S'il était possible, en pareille matière, d'arriver à des conclusions certaines, comment expliquer que personne n'y soit arrivé encore ? Vous n'êtes pas le premier qui se soit avisé de faire appel au raisonnement pour trancher le problème du beau. Bien d'autres l'ont essayé avant vous. Leur exemple n'est pas pour encourager. Je sais bien qu'où tous ont échoué, quelqu'un peut réussir. Quand on aurait proposé avant vous mille théories fausses, cela n'empêcherait pas la vôtre d'être juste. Fort de votre conviction, vous allez dire : voilà le principe vrai, tous les autres sont erronés ; voilà la définition évidente, toutes les autres sont arbitraires. Votre propre conviction ne doit pas trop vous rassurer. Les autres aussi étaient convaincus. Il n'est pas un de ces systèmes, contestés ou même tombés au rebut, que son auteur n'ait présenté avec une superbe assurance comme la vérité solide, inébranlable, définitive. Naïve présomption ! C'était tout au plus la vérité du jour, celle qui s'impose par l'attrait de la nouveauté, et dont le lendemain personne ne veut plus. Pareil sort vous attend. Vous n'aurez pas longtemps le

dernier mot. D'autres vont bientôt venir, qui vous discuteront à leur tour. Ils contempleront votre œuvre avec un malin sourire : le joli château de cartes ! Et ils souffleront dessus.

Voici qui est fait encore pour nous ôter toute confiance. L'esthétique rationnelle est une chose qui s'en va. Après avoir été très en faveur, elle perd un à un tous ses partisans. De nos jours, c'est vers l'esthétique expérimentale que se porte l'effort des psychologues. Cette défaveur croissante, plus que tout le reste, doit donner à réfléchir. On n'aime pas s'installer dans la maison dont tous les locataires déménagent. On hésite à prendre la route par laquelle personne ne passe plus. En essayant avec vous de résoudre par la seule vertu du raisonnement le problème esthétique, nous comptions aller de l'avant, faire œuvre de progrès : nous nous apercevons que nous sommes simplement revenus à d'anciennes méthodes auxquelles, expérience faite, on a renoncé. La « sombre fidélité pour les choses tombées » dont parle le poète n'est guère une vertu de savant.

Essayons d'aller au fond des choses. Nous reconnaîtrons que le programme même de telles recherches semble les condamner.

Il est évident que si nous voulons soumettre nos opinions actuelles à un contrôle, il faut que nous commencions par nous soustraire à leur influence. Il n'y aura de rationnel dans notre théorie que ce que nous aurons fait en dehors d'elles. Si pour établir notre argumentation nous les consultions d'abord, nous appuyant sur elles nous aurions ensuite mauvaise grâce à prétendre les juger. Les désapprouver serait une contradiction ; les justifier, un cercle vicieux. Nous devons donc commencer par en faire abstraction. Les idées qui ont cours actuellement sur la beauté dans la nature et dans l'art ne devront être tenues jusqu'à nouvel ordre que pour de simples préjugés.

Cette abstraction est théoriquement facile. Rien n'est plus aisé que de dire : je ne veux tenir aucun compte de mes convictions ni de mes sentiments personnels. En réalité on

ne le fera pas. Nous raisonnons selon nos croyances, selon notre caractère, selon notre tempérament. On annonce que l'on va faire table rase de toutes ses convictions antérieures ; mais l'on a sa pensée de derrière la tête. On tient en réserve, comme Descartes dans son doute méthodique, un certain nombre de dogmes, qu'on rétablira ensuite par des artifices de raisonnement. On met en question toutes ses croyances, sauf celles auxquelles on est vraiment attaché. Au moment de commencer vos recherches, n'avez-vous pas votre siège fait sur certaines questions ? N'avez-vous pas un certain nombre de convictions qui vous tiennent trop au cœur pour que vous y renonciez jamais, et ne serez-vous pas tenté de les justifier coûte que coûte ? Vous ne voulez pas le faire. Certainement vous n'altérerez pas d'une manière consciente vos raisonnements pour arriver à la conclusion voulue. Mais il y aura certaines thèses que vous chercherez à établir, d'autres que vous vous efforcerez de réfuter, comme c'est votre droit. Les idées surgiront à votre appel. Les arguments se mettront en ordre sous l'inconsciente sollicitation du désir, et il se trouvera en fin de compte qu'avec la meilleure foi du monde vous aurez fait comme les autres : vous aurez donné raison à vos goûts. Vous déclariez tout à l'heure que vous alliez faire l'essai loyal des théories adverses ; et en le disant vous pensiez ne pas le dire pour la forme ; mais au fond, tout au fond, n'étiez-vous pas convaincu que dans tous les cas vous reviendriez à votre opinion ? En ce moment même, vous qui vous faites notre porte-parole, exprimez-vous bien franchement notre pensée ? Pendant que vous faites semblant d'écrire gravement ces lignes, vous souriez en vous-même. Vous feignez d'entrer dans nos idées, mais c'est un jeu ; en réalité vous réservez les vôtres, ce qui est déloyal ; et ce reproche même, vous ne vous l'adressez pas sérieusement.

On ne voit d'ailleurs pas quelles données nous resteraient pour édifier une esthétique, si par impossible nous arrivions à nous abstraire de nos opinions actuelles.

Je veux déterminer les caractères de la véritable beauté. Comment faut-il m'y prendre ? Ma première idée sera évidemment de procéder par exemples. Je m'interrogerai devant quelque admirable spectacle de la nature. Je m'en irai dans un musée, et là, entouré de chefs-d'œuvre, je me poserai la question. Je chercherai à me rendre compte des qualités par lesquelles l'objet que j'ai sous les yeux excite mon admiration. Mentalement je me représenterai un certain nombre d'autres choses également belles pour m'assurer que j'y retrouve les mêmes qualités, et cette analyse faite je serai tenté de dire : les caractères de la véritable beauté, les voilà. C'est bien ainsi que l'on procède d'ordinaire. Mais je n'y pensais pas : définir la beauté par le caractère des choses qui excitent en fait mon admiration, c'est là justement la méthode expérimentale. Dans une telle façon de procéder, il n'y a rien, absolument rien de rationnel. Puisque la question est de savoir ce qu'est la véritable beauté, je ne sais pas encore si cette chose que j'ai devant les yeux est vraiment belle ; je ne puis me servir de ses caractères pour déterminer ceux de la beauté. En vain essaierai-je de me dire qu'elle est belle évidemment. Tenir à priori sa beauté pour évidente parce que mon admiration pour elle est irrésistible, ce serait prendre le sentiment pour critérium du beau et par conséquent manquer dès le début à mon programme. Il n'y a qu'une chose d'évidente, c'est que j'admire. Loin de m'aider à résoudre le problème qui m'est posé, la vue des belles choses ne saurait que me distraire, et me ramener à la méthode empirique dont je prétends m'affranchir. Puisqu'il faut construire notre esthétique en dehors de toute expérience, essayons plutôt de nous placer dans des conditions plus favorables à la réflexion pure.

J'écarte autant que possible de mon esprit toute image du monde extérieur. Me voici à ma table de travail, les deux mains sur les tempes, les yeux fixés sur cette feuille de papier blanc. Maintenant, que faire ?

Il faut que je consulte ma raison. Ceci demande explica-

tion. Je sais très bien ce que c'est que consulter mon goût. C'est juger de la beauté des choses par les sentiments qu'elles me suggèrent, et accorder la valeur esthétique la plus grande à celles que j'admire le plus. Mais je ne vois pas aussi bien comment je dois m'y prendre pour consulter ma raison. Ma raison ! Où la prendrai-je en moi ? Comment me parlera-t-elle ? N'ai-je qu'à me recueillir en moi-même, et dans ce silence intérieur une voix va-t-elle s'élever, qui me dictera les formules de mon esthétique rationnelle ? Ne nous payons pas de phrases, essayons de revenir à la réalité psychologique.

Consulter sa raison, c'est, il me semble, raisonner. Mais alors, conçoit-on une esthétique qui serait établie tout entière sur le seul raisonnement ? On ne peut tout démontrer. Mes démonstrations, si rigoureuses qu'elles soient, devront s'appuyer en dernière analyse sur quelque proposition première que j'aurai admise sans preuve, et qui par conséquent ne sera pas le produit du raisonnement. A supposer que j'aie mes principes, la logique m'apprendra à les appliquer correctement : ce n'est pas elle qui peut me les donner. Où les prendrai-je donc ?

Peut-être il est vrai ma raison est-elle autre chose que la faculté de raisonner. On en a fait une sorte de faculté intuitive, qui me ferait apercevoir directement certaines vérités. Si elle est vraiment, comme on l'a dit, capable de poser à priori des principes de logique et de métaphysique, tels que les principes d'identité et de causalité, elle pourrait bien me fournir par surcroît des principes d'esthétique, évidents par eux-mêmes, certains à priori. Et ce serait à coup sûr très commode. Cherchons donc si je pourrai trouver, au sujet de la beauté, quelque proposition évidente par elle-même, quelque axiome auquel il serait déraisonnable de ne pas se rendre ! Qu'on en fasse l'expérience, je puis certifier que dans ces conditions on ne trouvera rien que quelques misérables tautologies, dont il serait impossible de tirer un parti quelconque, ou quelques-unes de ces vagues généralités que nous a mises dans l'esprit la lecture des livres

d'esthétique, et qui ne sont que de l'expérience délayée : il nous faudrait des axiomes. Jamais je crois les rationalistes les plus audacieux n'ont osé affirmer que la raison nous fournit de tels principes. Nous fournit-elle au moins l'idée même du beau? Ce serait beaucoup. Avec une seule idée juste, et comment celle-là ne le serait-elle pas, venant de la raison même, on soulèverait le monde. Faisons une suprême tentative de ce côté! Creusons cette idée du beau en soi, essayons par un effort d'analyse d'en épuiser le contenu, et nous en saurons tout ce qu'on en peut savoir à priori.

J'ai peur que ce ne soit bien peu de chose. L'idée du beau dont il s'agit d'extraire toute notre esthétique, ce ne peut être que l'idée du beau telle qu'elle se trouve en nous, et plus précisément en moi ; autrement dit, c'est ma conception personnelle de la beauté. De quel droit prétendrais-je l'imposer aux autres? Mieux je réussirai à m'enfermer dans cette idée et à m'interdire tout autre appel à l'expérience, mieux s'affirmera le caractère subjectif de mon système. Me voilà bien loin du programme d'une esthétique rationnelle.

Mais je me trompe, me direz-vous, et cette méprise montre que je ne suis pas entré dans l'esprit de la théorie que je prétends apprécier. L'idée du beau, sur laquelle je dois raisonner, ce n'est pas la conception que je m'en suis formée par mes réflexions personnelles, conception dont évidemment je ne saurais tirer rien de plus que ce que j'y avais mis, et où peut-être j'ai mis beaucoup d'erreurs. C'est l'idée pure du beau, la véritable, celle que la raison nous fournit et par conséquent nous impose, celle que nous *devons* concevoir. Songeons-y! Quand nous nous posons à nous-mêmes cette question « qu'est-ce que le beau? » nous ne nous sentons pas libres de répondre à notre fantaisie. Nous admettons qu'il peut y avoir une manière juste et une manière inexacte de concevoir la beauté. Nous distinguons donc notre pensée de la chose à laquelle nous pensons, pour les comparer l'une à l'autre et les déclarer semblables ou dissemblables. Qu'est-ce donc, quand nous cherchons à

concevoir le beau, que cet objet idéal qui manifestement préexiste à notre pensée actuelle puisque notre pensée s'efforce de se conformer à lui ; cet objet qui est dans notre intelligence sans provenir de notre intelligence, en nous sans venir de nous ? N'est-ce pas l'idée rationnelle, l'éternelle idée du beau ?

Étrange psychologie, d'après laquelle certaines idées, et notamment les plus abstraites, les plus difficiles à concevoir, celles qui manifestement apparaissent le plus tard dans l'intelligence, nous seraient fournies tout élaborées par une faculté spéciale ! En les disant rationnelles, on espère sans doute leur donner une plus haute valeur, en faire comme un objet indépendant de notre intelligence et distinct de la conception personnelle que nous pouvons nous en faire. Je ne reprocherai pas à cette théorie d'être trop subtile ; en pareille matière il faut l'être : je lui reprocherai de ne l'être pas assez. Faisons un effort de plus, et nous reviendrons au bon sens. Les rationalistes tombent dans une singulière illusion. La distinction qu'ils font entre ma pensée et la chose à laquelle je pense est possible quand il s'agit d'un objet réel, que je puis en effet me représenter ou non tel qu'il est. Elle n'a plus de sens quand il s'agit d'un objet idéal, qui n'existe que dans ma pensée, qui est ma pensée même. Il n'y a rien qu soit le beau en soi, indépendamment de la conception que nous pouvons nous en faire ; et par conséquent il ne peut y avoir à priori ni vérité ni erreur dans cette conception. L'idée, une fois conçue, obligera ; mais à priori rien ne m'obligeait à la concevoir d'une manière plutôt que de l'autre. Toutes les notions premières sont arbitraires. Toutes par conséquent se valent. La raison ne m'en impose aucune et n'a de préférence pour aucune. Qu'est-ce donc, encore une fois, quand je cherche à me définir exactement le beau, que cet objet idéal auquel il faut que je conforme ma pensée actuelle ? Ce n'est rien de transcendant ; c'est, très simplement, le sens du mot de beauté, sens déterminé par l'usage, idée toute faite, traditionnelle, que je voudrais modifier le moins possible en la concevant

à mon tour. Maintenant aussi je m'explique ce sentiment étrange que j'éprouvais de chercher un concept qui certainement devait exister en moi de quelque manière puisque je le cherchais, mais en dehors de ma pensée consciente puisqu'il me fuyait encore. C'est le sentiment que nous éprouvons quand nous cherchons dans notre mémoire le sens d'un mot qui certainement nous est connu.

Ayant ainsi fait disparaître l'illusion rationaliste, il est devenu évident qu'on ne saurait tirer de la seule idée du beau une esthétique rationnelle. Faites disparaître de cette idée son contenu empirique, que vous restera-t-il? Plus de principes sur lesquels vous puissiez fonder un raisonnement quelconque, plus une notion définissable, plus d'évidences, plus rien. Toute base vous manque. Votre point de départ ne peut être qu'arbitraire. Quel que soit le principe sur lequel vous vous appuierez ou la définition que vous adopterez, si vous prétendez nous l'imposer par un raisonnement quelconque, votre raisonnement ne peut être qu'un cercle vicieux.

Il n'y aurait qu'un moyen d'établir une esthétique rationnelle qui fût vraiment à priori. Ce serait de la fonder résolûment sur de simples postulats. « Partons, direz-vous, de tels ou tels principes, de telles ou telles définitions. Je ne prétends pas vous les imposer ; je ne vous demande de les admettre qu'à titre de supposition. Si par beauté vous entendez avec moi telle chose, voici à quelles propositions nous arriverons logiquement. » Et toute la série des déductions va se dérouler. En fait, c'est ainsi que procèdent les sciences exactes. Pour trouver la certitude, elles rompent franchement avec l'expérience. Du premier coup elles se placent dans le pur à priori, c'est-à-dire dans le pur conditionnel : si telle chose est, nécessairement telle chose sera. On pourrait construire de la sorte une esthétique rationnelle ; on pourrait même en construire une infinité, en variant à plaisir les postulats. Ce serait un excellent exercice de logique, pour apprendre à suivre jusqu'au bout les conséquences d'une idée donnée. Mais que ferons-nous de tels

systèmes ? Ils sont en l'air, ils ne tiennent à rien, ils ne peuvent rien nous apprendre du monde réel. Votre beauté rationnelle, définie à priori, est-elle la beauté telle que je l'entends, celle que j'aime, celle qui répond à mes goûts, et que je vous demandais de m'indiquer ? Je n'en sais rien, vous n'en savez rien vous-même. Alors, à quoi bon vos théories ?

§ 2. — La thèse subjectiviste

Voici ce qu'on nous objectera enfin, pour nous ôter à jamais toute velléité de recourir aux méthodes rationnelles, et pour trancher d'une manière définitive cet interminable débat. Nous nous acharnons à poursuivre, abstraction faite de notre goût, la beauté véritable. C'est le plus sûr moyen, nous dira-t-on, de ne jamais la trouver, car la beauté véritable est précisément ce qui répond à notre goût. Entre le plaisir esthétique et la beauté il y a un rapport si étroit, que l'un ne peut aller sans l'autre.

Quel est en effet ce rapport ? Le plaisir esthétique est-il quelque chose d'accidentel, qui viendrait s'ajouter par surcroît à la perception du beau ? Ou bien est-il la caractéristique même de la beauté ? Plus précisément encore, les objets nous plaisent-ils parce qu'ils sont beaux, ou sont-ils beaux parce qu'ils nous plaisent ?

La question, au premier abord, ne semble qu'amusante dans sa subtilité. Pensons-y, nous reconnaîtrons qu'elle est très sérieuse, et nous mènera loin. Répondre dans un sens ou dans l'autre, c'est s'engager à fond ; c'est prendre parti entre l'école vraiment *esthétique,* qui donne en matière de goût et d'art la primauté au sentiment, et l'école rationaliste, qui voudrait subordonner le sentiment même à quelque principe supérieur ; car c'est justement sur cette question qu'elles se partagent.

Dire que les objets nous plaisent parce qu'ils sont beaux, c'est affirmer que la beauté se trouve dans les choses mêmes, comme une qualité réelle, indépendante du plaisir qu'elles

nous donnent et de la connaissance même que nous en prenons. Dès lors, les décisions du goût peuvent être justes ou fausses : il y a en esthétique une vérité objective à laquelle nous devons nous soumettre et que nous pouvons imposer. Le sentiment n'est plus juge. Les goûts individuels n'ont plus force de loi. Tous les problèmes relatifs à la beauté comportent une solution rationnelle, précise, définitive.

Dire que les objets sont beaux parce qu'ils nous plaisent, c'est identifier le beau à l'agréable, et affirmer que la beauté n'est rien, indépendamment de la propriété qu'ont les choses de charmer le goût. Voyons les conséquences !

Nous n'avons plus à juger du beau que par nos impressions. La tâche du critique se trouve très simplifiée. Il n'a que faire d'établir des théories générales, de donner à l'appui de ses opinions des raisons solides. C'est un dégustateur : il soumet chaque chose à l'épreuve de son goût, puis décide sans appel. On fera d'ailleurs de son opinion ce que l'on voudra.

Autre conséquence. Le goût est infaillible. Il pourra nous tromper si nous lui demandons de répondre à des questions qui ne sont pas de sa compétence, comme de savoir ce qui est moral, ce qui est digne de l'homme, ce qui est utile. Demandons-lui de nous indiquer ce qui est son véritable objet, la beauté, il nous la signalera avec une précision absolue, et nous n'aurons jamais à revenir sur ces indications sous prétexte qu'elles ne seraient pas en harmonie avec celles de la raison. Il est fâcheux que telle chose inutile, dangereuse, répréhensible réponde à notre goût ; il est fâcheux qu'elle soit belle. Mais allons-nous pour cela nier sa beauté ? C'est pour nous un devoir de sincérité de maintenir quand même, envers et contre tout intérêt, notre jugement esthétique. Un chasseur, renversé par un tigre, au moment où l'animal bondissait sur lui, admirait sa splendide fourrure. Voilà le jugement de goût, se maintenant intact, en dépit de toutes les raisons qui tendraient à l'influencer.

Bien entendu, dans notre hypothèse, tous les goûts se valent. Tous ont le droit de s'affirmer. Quand tous ne seraient

pas absolument les mêmes, serait-ce un si grand mal? La raison est intolérante, exclusive. Elle n'admet pas que deux hommes pensent différemment des mêmes choses. Au nom de son terrible principe d'identité, elle exige que toutes les intelligences se mettent absolument à l'unisson. L'idée que vous avez, si elle est différente de la mienne, la contredit ; vous ou moi nous avons tort, il faut que l'un des deux cède ; nous n'avons pas le droit de garder chacun notre opinion. Mais quand il ne s'agit que de sentiments et de préférences esthétiques, rien ne nous oblige à une telle uniformité. Rien de plus tolérant que le goût. Aucune raideur dans sa discipline. Le cas même où nous arriverions à juger différemment d'une même chose ne doit plus nous inquiéter. Vous déclarez parfaitement beau ce que je déclare exécrable : nous sommes dans le vrai, chacun à notre point de vue. Nous voulons nous assurer qu'un objet est réellement beau, c'est-à-dire conforme à nos goûts? Regardons-le! S'il nous fait plaisir à voir, la preuve sera faite. Pas d'erreur possible. Celui qui trouve qu'une chose est belle a forcément raison. Libre aux autres d'en juger différemment, si la chose ne leur produit pas le même effet. Et ils auront raison aussi. Je dis blanc, vous dites noir, nous sommes d'accord. Pour être opposés, ces jugements ne se contredisent pas. Il n'y a aucune contradiction à ce qu'une même chose me plaise et vous déplaise, à ce qu'elle m'ait charmé hier et me laisse indifférent aujourd'hui, selon mes dispositions du moment. La question de savoir si nos jugements de goût s'accordent entre eux devient tout à fait insignifiante. Il suffit que chacun d'eux, au moment où nous le portons, traduise exactement notre impression actuelle ; car c'est à cela qu'il tend et c'est en cela que consiste sa vérité. Dire qu'une chose est réellement belle, ou jolie, ou sublime, c'est dire que le sentiment qu'elle produit sur moi est bien celui du beau, du joli ou du sublime. Plaçons correctement, en ce qui nous concerne, ces épithètes, et ne nous inquiétons pas de ce qu'en pensent les autres. Les querelles d'école n'ont plus de raison d'être. L'idée que la beauté est quelque chose de tout

subjectif nous impose, dans toutes les discussions d'art et de goût, une tolérance absolue, et mieux encore rend toute discussion superflue.

Or c'est à cette seconde thèse qu'il faut, semble-t-il, nous ranger. La contemplation de certains objets m'est agréable. Quand des objets me donnent ce plaisir, pour signifier qu'ils me le donnent, je dis qu'ils sont beaux. Le sont-ils vraiment ? Avons-nous raison de les juger tels ? La question n'a pas de sens. Vous pouvez vous demander, avant de l'avoir contemplée vous-même, si telle chose est belle ou non. Faites-en l'épreuve, mettez-vous en sa présence, prenez conscience des sentiments qu'elle éveillera en vous, et vous saurez à quoi vous en tenir. Quand nous respirons avec délices le parfum d'une fleur, nous demandons-nous si elle sent vraiment bon ? Nous aviserons-nous de consulter notre raison pour savoir s'il est sage de lui trouver une senteur agréable ? Elle me plaît, et je l'affirme, et je suis bien sûr, en l'affirmant, de ne pas me tromper. L'accord de l'objet avec mon goût une fois constaté, je n'ai plus à me poser aucune question au delà. Puisque la beauté est précisément ce qui répond à nos préférences, il serait absurde de chercher ce qui est vraiment beau, abstraction faite de ces préférences. Voilà le dernier coup porté à l'esthétique rationnelle : le problème qu'elle s'acharne à résoudre n'existe pas.

Un de nos grands maîtres verriers, chercheur infatigable de formes de beauté nouvelles, a, dit-on, dans ses ateliers, une salle mystérieuse, dont il n'a jamais entr'ouvert la porte qu'à de rares initiés. C'est là qu'il relègue les pièces manquées qu'il n'a pas le courage de détruire : essais d'émaux colorés qui lui ont refusé la combinaison attendue, vases précieux qu'il avait taillés avec amour, sur lesquels il voyait déjà s'épanouir la fleur de songe, et qui sans cause visible, au dernier moment, par caprice du cristal rebelle, se sont fêlés sous sa main. Tout penseur a de même ses pièces manquées, idées reconnues chimériques, systèmes merveilleux qui semblaient se composer d'eux mêmes quand brusquement s'y est produite la fatale fêlure. Lui non plus il

n'ose s'en séparer à tout jamais. Qui sait? Peut-être en pourrait-on faire encore quelque chose! Il les conserve au fond de son esprit, dans cette région obscure où nous cachons nos rêves déçus. C'est là, décidément, qu'il semblerait sage de remiser notre projet d'esthétique rationnelle.

§ 3. — Critique du subjectivisme

Cette fois l'inquiétude doit nous prendre. Tout cela serait-il vrai? En essayant de juger du beau par raison, nous sommes-nous trompés d'instrument?

Nous reprendrons par ordre les objections, mais en commençant par les plus fortes, qui ont été exposées en dernier lieu. Cet ordre régressif s'impose. Il était naturel que l'attaque réservât pour nous porter le coup de grâce les arguments qu'elle estimait décisifs. Il est naturel que nous les examinions d'abord dans notre défense.

Toute l'argumentation qui vient de nous être opposée s'appuie, en fin de compte, sur une conception particulière qu'on se fait de la beauté. Le beau peut-il vraiment être défini « ce qui est conforme à nos goûts personnels »? Toute la question est là.

Adoptez en effet cette conception subjectiviste. Toutes les critiques qui nous ont été faites se trouvent justifiées. Nous ne pourrons plus employer, pour discerner le beau, de meilleur critérium que nos impressions. Retirant à la beauté toute valeur absolue, il est bien évident que nous ne pourrons plus lui appliquer les précisions du raisonnement. Mais si nous pouvons établir que cette définition est défectueuse, ou tout au moins qu'elle ne s'impose pas, que reste-t-il de toutes les critiques? Notre effort doit donc porter avant tout sur cette définition. Elle est le brin de paille qui s'arrête au milieu du ruisseau : sur ce faible obstacle, les corps flottants viennent s'accumuler, formant bientôt un imposant barrage. Retirons cette paille, ce sera la débâcle. La masse désagrégée s'en ira à la dérive, et le ruisseau reprendra paisiblement son cours.

Précisons la théorie. En déclarant que la beauté n'est que la conformité de l'objet avec notre goût personnel, on pose toute une thèse. On veut dire que, cette conformité une fois constatée, nous savons de la beauté tout ce que l'on en peut savoir. On affirme qu'en dehors de la pure et simple constatation de ce fait, tout ce que nous pourrions mettre dans nos jugements esthétiques serait illusoire. On écarte notamment l'idée d'une vérité esthétique, indépendante de nos opinions personnelles, qui s'imposerait sous peine d'erreur à tous les esprits. Les jugements que je porte sur la beauté n'ont absolument de valeur que pour moi. Telle est bien, ce me semble, la thèse subjectiviste. En tout cas, c'est à celle-là que je m'attaque.

La définition du beau qui vient d'être posée entraîne bien toutes les conséquences que nous venons de dire. La thèse se tient, elle n'a rien de contradictoire. Mais s'impose-t-elle?

Voilà, nous dit-on, ce que c'est que la beauté : le simple accord des objets avec un goût. La beauté est bien quelque chose comme cela ; elle est au moins cela. Mais est-elle cela exactement ? Nous demandons qu'on y regarde de très près. Du moment qu'il ne s'agit plus d'une de ces définitions courantes et qui n'engagent à rien, mais d'une définition en forme, d'une définition limitative, à laquelle nous devrons nous tenir désormais et dont on s'autorisera pour établir des théories, alors sa parfaite justesse importe ; il faut que chaque terme en soit pesé ; nous ne pouvons plus nous contenter d'une formule approximative, énoncée à la légère.

Je demanderai donc pourquoi nous nous en tiendrions à cette définition, où la subjectivité est présentée comme un des caractères essentiels du beau. On ne songe évidemment pas à nous l'imposer à priori. De la part des adversaires de l'esthétique rationnelle, ce serait une prétention singulière. Il est tout aussi évident qu'on ne doit pas se croire autorisé à la porter arbitrairement, comme une simple définition verbale : on nous a trop bien montré la stérilité d'une pareille méthode. Il faut que l'on nous donne quelque bonne raison de l'adopter.

Mais je ne vous oblige nullement à l'adopter, répliquera le subjectiviste. Je la prends pour mon compte, parce qu'elle rend exactement l'idée que je me fais du beau. Libre à vous d'en avoir une autre. Ma thèse même vous y autorise. Gardez vos idées sur la beauté et laissez-moi les miennes ! Pourquoi vous obstiner à vouloir que tout le monde s'en fasse la même opinion ? — Parce qu'il en est une sans doute qui est la mieux fondée. C'est sur celle-là que je voudrais faire l'accord. C'est au moins celle-là que j'entends adopter. Je veux discuter sérieusement la conception subjectiviste du beau. Je vous convie à l'examiner avec moi. Si vous voulez la conserver quand même, sans aucune raison, contre toute raison, votre position sans doute, comme celle du sceptique absolu, sera logiquement inexpugnable. Mais si vous n'avez aucun parti pris, si vous cherchez simplement, sans idée préconçue, quelle est la meilleure manière de concevoir le beau, vous allez, je l'espère, reconnaître avec moi que la conception subjectiviste est la plus contraire au sens commun, la plus désavantageuse dans la pratique, et théoriquement la moins fondée de toutes. C'en est assez, je pense, pour que tout esprit sincère y renonce.

Constatons d'abord que ce n'est pas en ce sens que se prend couramment le mot de beauté. Selon le sens commun, la beauté serait plutôt quelque chose d'absolu, une qualité réelle des choses, distincte de l'opinion que je m'en fais et des sentiments qu'elle m'inspire. Cette croyance à l'objectivité du beau est un fait indéniable. Nous pouvons la retrouver dans presqne tous nos sentiments esthétiques, qui impliquent à des degrés divers l'affirmation d'une valeur absolue des choses, et notamment dans le sentiment esthétique par excellence, dans le sentiment d'admiration.

En fait, on ne saurait le nier : tous, tant que nous sommes, nous dépassons à chaque instant le subjectivisme ; nous le nions dans chacun de nos jugements de goût. Toutes nos louanges, toutes nos critiques, toutes nos discussions sont fondées sur la supposition qu'il y a un goût juste et un goût faux, partant une vérité esthétique. Dès que deux personnes

échangent deux mots sur une question d'art, cette convention est entre elles. Tout ce qu'on a dit, écrit, pensé sur la beauté, depuis qu'on s'en occupe, est imprégné de rationalisme. Posez le subjectivisme, aucun de ces jugements n'a plus de valeur : tout est à refaire. Cette façon de condamner, de rejeter d'un mot tous les jugements objectifs que chaque jour nous portons sur la beauté est étrangement expéditive ; c'est une belle révolution. Peut-être hésitera-t-on, si l'on se rend compte de sa portée, à aller jusque-là.

En nous présentant sa définition, le subjectiviste n'a donc pas le droit de nous dire : « voilà ce qu'est le beau », comme s'il prenait le mot dans le même sens que nous et cherchait seulement à éclaircir l'idée un peu confuse que nous nous en faisons. Il doit se contenter de nous dire : c'est ainsi que je le conçois. La conception qu'il s'en fait est elle-même toute personnelle et vraiment subjective. Elle ne répond pas à l'usage. On a le droit de suivre le sens commun sans donner ses raisons ; quand on s'en écarte, il faut dire pourquoi. Si quelque chose doit être solidement raisonné, c'est un paradoxe. Montrez-nous donc en quoi votre conception est supérieure aux idées courantes.

Trouverions-nous, dans la pratique, quelque avantage à l'adopter ? Est-elle mieux fondée en théorie ?

Pratiquement, il faut bien reconnaître que son adoption entraînerait des conséquences fâcheuses.

Adhérer à la conception subjectiviste du beau, c'est renoncer au désir et à l'espoir de s'entendre sur les questions d'art et de goût ; c'est s'enfermer décidément en soi-même. Nous garderons pour nous nos opinions : à quoi bon les répandre et les soutenir, si elles n'ont de valeur que pour nous ? Nous garderons pour nous nos sentiments : que nous servirait de les échanger, si nous ne tenons pas à les mettre d'accord ? Peu m'importe que vous éprouviez ceci ou cela, et peu vous importe que j'en sois informé. J'estime que l'adoption courante de la thèse subjectiviste tendrait à laisser tomber rapidement, comme illogique, toute discussion et même toute conversation sur les choses de l'art.

En adoptant cette attitude réservée à l'égard du beau, on espère au moins faire disparaître le souci de déterminer la véritable beauté, l'angoisse que nous éprouvons à la pensée de l'avoir méconnue, les âpres discussions que soulèvent les questions d'art et de goût. Renoncez, nous dit-on, à trouver une vérité qui s'impose à tous ; appliquez-vous à concevoir le beau de telle manière, qu'à son sujet les opinions les plus diverses soient conciliables et également admissibles, alors vous aurez la tolérance et la paix, et vous serez libre de savourer chacun de votre côté la beauté vers laquelle vous porteront vos goûts personnels.

Mais est-il vraiment désirable que nous perdions ces inquiétudes ? Elles stimulent le sentiment esthétique. Elles le font vivre. Quand je me sentirai libre, parfaitement libre d'avoir telle opinion qu'il me plaira, ne me sera-t-il pas indifférent d'avoir l'une ou l'autre, et même d'en avoir une quelconque ? Le subjectivisme est pour la critique un mol oreiller, mais où elle s'endort.

Est-il désirable que ces discussions passionnées prennent fin ? Il est rare qu'elles aillent trop loin. Dans leurs plus grandes violences elles sont inoffensives après tout. Au fond elles témoignent du désir d'arriver à une entente, d'une secrète sympathie. Les conflits sont fâcheux sans doute ; mais il y a quelque chose de pire, c'est de s'ignorer l'un l'autre, de s'enfoncer chacun dans son opinion, de renoncer à se jamais convaincre. Peut-on rien imaginer de plus froid, et une plus complète rupture entre deux esprits ?

On sait quelle est la valeur sociale du sentiment esthétique, quel lien de sympathie il établit entre les âmes, et comme il est exalté par la conscience que nous avons de cette harmonie morale. Nous n'admirons vraiment que ce que nous pouvons admirer en commun. En disant qu'une chose est belle, nous convions tous les hommes à la contempler avec nous, nous affirmons qu'eux aussi en seront charmés. De quel droit, à quoi bon réagir contre cette tendance que nous avons à solidariser nos sentiments esthétiques ? Ne vaudrait-il pas mieux l'accentuer encore, la rendre plus impérieuse par la

définition même que nous donnerons de la beauté ? Définir le beau, ce n'est pas simplement préciser le sens d'un mot, éclaircir une idée. C'est proposer un idéal. C'est dire ce que nous devrions aimer et admirer. Comparez, au point de vue de la sociabilité, les deux conceptions du beau, celle que s'en fait l'esthétique rationnelle, et celle que nous propose la théorie subjectiviste ! La beauté, dira le subjectivisme, c'est ce qui me plaît à moi. Que cela vous plaise ou non, peu importe, gardons chacun notre goût ! Par beauté, dira l'esthétique rationnelle, nous entendons, non pas ce qui est conforme à notre goût personnel, mais ce qui répond aux goûts les plus raisonnables, aux goûts de l'homme sain, normal et pleinement développé ; ce que nous devrions tous aimer et admirer ; ce qui nous unit dans le meilleur de nous-mêmes. Pour qui jugerait sans parti pris, cette seconde conception apparaîtrait comme autrement sociable, généreuse, élevée. A force de raffinement, le subjectivisme arrive à nous proposer un idéal de beauté sensiblement inférieur à celui que s'en fait le sens commun lui-même.

Je conçois que parfois on se laisse aller, dans un moment de découragement, au subjectivisme. La vérité est si difficile à saisir ! Dans l'effort que nous faisons pour l'étreindre, elle filtre et se dissout comme une poignée de sable aride entre les doigts. De dépit on serait tenté de rejeter le peu qu'on en tient. « J'y renonce, tout cela est subjectif ! » Ainsi l'on sera subjectiviste par boutades. Mais le serait-on sérieusement ? Accepterait-on le système à fond, avec toutes ses conséquences logiques ? Le subjectivisme n'est pas une théorie que nous puissions admettre de gaîté de cœur, par dilettantisme . C'est une théorie antisociale, déprimante, décourageante, à laquelle on ne devrait se rendre qu'à la dernière extrémité, quand on y serait absolument contraint. Il y a une beauté objective ! Nous devrions nous cramponner en quelque sorte à cette conviction, ne la lâcher qu'à notre corps défendant. Pour nous en détacher, il faudrait nous présenter des arguments théoriques irrésistibles. Ces arguments, je les cherche en vain. Qui nous empêche en effet de

croire à une vérité esthétique, s'imposant à tous les esprits?

Chacun, dit-on, se fait de la beauté ses idées particulières. Nous arrivons pourtant à nous entendre à peu près sur le sens du mot. Rassurons-nous, nous n'avons pas à craindre d'être trop originaux dans nos conceptions. Notre défaut serait plutôt de les couler trop souvent dans le même moule.

Pas d'impératif esthétique qui s'impose ? — Chacun de nous au contraire, appréciant la beauté d'une chose, a la conviction irrésistible qu'il doit y avoir une certaine façon d'en juger qui est la vraie. C'est celle-là que nous cherchons ; et dans certains cas, nous sommes bien certains de l'avoir trouvée. Soient ces propositions : « Un chat net et bien portant est plus beau qu'un chat galeux — Un oiseau-mouche est plus joli qu'une limace — Il y a plus d'art dans la Vénus de Milo que dans une poupée de coiffeur — Il ne faut pas mettre le *Val d'Andorre* au-dessus des *Maîtres-chanteurs*. » Ne sont-elles pas comiques à force d'évidence ? Je défie bien le subjectiviste le plus convaincu de mettre en doute leur justesse. Essayez de les retourner, elles vous résisteront, leur contraire étant une absurdité. On pourrait ainsi établir un certain nombre de propositions qui non seulement seraient admises de tous, mais encore se présenteraient à chacun avec un caractère de véritable obligation : ce seraient des axiomes de goût, des vérités impératives.

En cas de divergence d'opinion, il est impossible de savoir qui a raison et qui a tort ? — Dans certains cas peut-être, et notamment dans ceux où les deux interlocuteurs n'invoquent que des raisons de sentiment. Mais s'il s'agit d'opinions délibérées, réfléchies, on peut peser les raisons alléguées de part et d'autre. On tiendra compte aussi, à défaut d'autre critérium, de la compétence de chacun. Dans une discussion d'art qui mettrait aux prises un artiste, un amateur et un profane, nous donnerons plutôt raison à l'artiste. Si je trouve superbe un cheval et qu'un éleveur le regarde avec dédain, je supposerai que la bête a quelque tare qui saute aux yeux du professionnel, et du coup mon admiration baissera.

Mais il est temps, nous dira-t-on enfin, de relever cette

discussion, qui s'attarde à des détails mesquins. Que parlez-vous d'objectivité ? Notre esprit ne peut sortir de lui-même pour aller au dehors s'informer de ce qu'est la réalité en soi. Chacun de nous ne connaît des choses dites externes que la représentation qu'il s'en fait. Ce ne sont pas seulement les grands bœufs couchés dans l'herbe qui suivent, de leur œil contemplatif, « ce songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais ». Il en est de même de tout être pensant. Nous aussi nous vivons renfermés à tout jamais dans notre rêve. Chaque Moi est un monde isolé, une monade close qui n'a pas de fenêtres sur le dehors. Toute connaissance est subjective. La vérité esthétique, à laquelle vous vous obstinez à croire, s'évanouit dans l'universelle vanité du tout.

Allons-nous être obligés de porter la discussion sur le terrain de la métaphysique? Nous le ferions s'il le fallait. Nous prenons l'esthétique au sérieux. Nous nous attendons à ce qu'elle nous oblige à poser de graves problèmes. Il se trouve pourtant que nous pouvons écarter l'objection sans discuter au fond l'idéalisme. Nous allons voir que cette hypothèse métaphysique, fût-elle établie, ne prouverait rien contre la vérité esthétique.

Admettons que tout soit idéal. Quand on s'efforce d'entrer dans l'hypothèse idéaliste, au moment où l'on va être tenté de l'admettre, on éprouve comme une angoisse. Me voici en contemplation devant quelque spectacle de la nature. Tout ce que je crois voir devant moi, ces champs, ces prairies, ces bois, les nobles ondulations de ces collines, la plaine au loin bleuissante, tout cela n'est-il donc qu'hallucination, fantasmagorie ? Ce monde qui me semble si beau n'est-il qu'un rêve ? A cette pensée, il semble que la réalité vacille, et que le monde va s'éclipser. Un peu de réflexion nous rassurera. De ce que les choses sont idéales, il ne s'ensuit pas qu'elles n'ont qu'une existence illusoire et précaire. Que le monde ait sa réalité en nous ou en dehors de nous, qu'il soit perçu ou seulement conçu, il existe ; il garde ses lois, il garde sa cohérence, il garde sa solidité. Il reste tel que l'expérience nous l'a toujours montré. Tous les rapports se maintiennent dans

cette transposition totale. Qu'importe surtout à sa valeur esthétique le mode d'existence que nous lui attribuerons? Il ne doit pas nous en coûter d'attribuer de la beauté à de simples états de conscience. Nous le faisons couramment. Qu'admirons-nous dans un splendide poème, dans une sublime symphonie? Rien que de psychique. Ce qui nous donne cette impression de splendeur ou de sublimité, ce ne sont évidemment pas ces caractères tracés sur le papier, ce ne sont pas ces instruments qui vibrent, ou ces ondes sonores qui se croisent dans l'air. C'est quelque chose de tout intime; ce sont des images intérieures, des sentiments, des émotions profondes; c'est vraiment un état d'âme. Adoptez l'hypothèse idéaliste, il en est de même de tous les objets possibles. C'est en nous-mêmes que nous les contemplerons et que nous les admirerons. Qu'y perdrons-nous? Quand l'univers n'existerait que dans notre esprit, quand il ne serait qu'un rêve, en sera-t-il moins beau? Tous les jugements esthétiques, dans cette hypothèse, garderont leur valeur. De l'idéalisme absolu, on ne saurait tirer aucune conclusion sceptique. Le système entier de notre connaissance se trouvera déplacé sans subir aucune perturbation interne. La science du beau se trouvera porter sur un objet idéal, comme toute science humaine; elle sera par conséquent valable au même titre; nous n'en demandons pas davantage. — Mais aucune connaissance n'a plus de valeur! — Pourquoi cela? C'est dans cette hypothèse au contraire que la connaissance devient le plus facile à justifier. Les choses n'existant que dans notre pensée et pour notre pensée, ne peuvent manquer de correspondre à l'idée que nous nous en faisons; plus d'intermédiaire entre elles et nous; nous sommes bien sûrs de les connaître telles qu'elles sont. La seule chose qui devienne un peu difficile à expliquer, c'est l'erreur, qui se résoud en un désaccord de la pensée avec elle-même.

Loin de regarder les idéalistes comme des adversaires de notre doctrine, nous les considérerons plutôt comme des alliés. Ce système, qui fait des choses une création de la

pensée, et du monde une œuvre d'art, ne peut que développer en nous, par sa grandeur et par son caractère éminemment poétique, le sentiment du beau ; il nous rappelle qu'il y a d'autres réalités que celles qui se voient et se touchent ; il donne tout son prix à l'idéal ; et j'estime que nul système ne s'accorde mieux que celui-là avec l'esthétique rationnelle.

Mais vous éludez, me dira-t-on, la véritable difficulté. Ce qu'il y a d'inquiétant dans l'hypothèse idéaliste, ce n'est pas que notre esprit perde contact avec les choses, c'est qu'il perde contact avec les autres esprits. Dès lors, qui peut lui garantir qu'il est d'accord avec eux ? Dans l'hypothèse d'une réalité matérielle, hypothèse admise par le sens commun, l'accord nous est garanti par la présence de l'objet dont nous prenons en même temps connaissance. Mais si cet objet, que je crois voir, n'existe que dans mon esprit, qui me garantit que vous avez en ce moment la même vision ? Chacun de nous se faisant du monde sa représentation particulière, vit isolé en soi. De l'idéalisme vous devez passer forcément au subjectivisme absolu [1].

La conséquence ne s'impose pas. Rien ne nous garantit sans doute que tous les hommes aient absolument du monde la même représentation ; mais nous avons toutes raisons de croire que les différences ne sont pas très grandes. Ne sommes-nous pas constitués à peu près de même ? Ne parlons-nous pas des mêmes choses à peu près dans les

1. Le mot de *subjectif* s'est pris et se prend couramment en deux sens, l'un assez large, l'autre très étroit. De là des équivoques. Quand on dit que les jugements que nous portons sur la beauté sont subjectifs, ou bien l'on veut dire qu'ils n'ont de valeur que pour nous autres hommes et les êtres mentalement constitués à notre manière ; en ce cas, le sujet auquel on les rapporte, c'est NOUS. — Ou bien l'on veut dire qu'ils sont vraiment tout personnels, en sorte que l'idée que chaque homme se fait de la beauté des choses serait relative à son tempérament propre, à ses habitudes mentales individuelles, et n'aurait de valeur que pour lui-même : en ce cas, le sujet auquel on les rapporte, c'est vraiment notre MOI.

Entendu dans le premier sens, le subjectivisme n'est autre chose que l'idéalisme, et laisse à la connaissance toute sa valeur. Entendu dans le deuxième sens, il se confond avec le scepticisme. Cette distinction étant posée, mes conclusions seront fermes. J'admets le subjectivisme esthétique au sens large, je le repousse au sens étroit.

mêmes termes ? Sur bien des questions tous les esprits sont d'accord. Dans la pratique de la vie, nous ne nous inquiétons pas de l'hypothèse subjectiviste ; nous adoptons franchement l'hypothèse opposée ; nous agissons, raisonnons comme si nous vivions tous dans le même monde ; et jusqu'ici rien n'est venu démentir cette supposition. Dans la pratique des sciences, le subjectivisme ne nous arrête pas davantage ; la science va de l'avant, estimant que les vérités démontrées pour un esprit sont valables pour tous. Pourquoi l'esthétique serait-elle plus timorée et n'adopterait-elle pas résolûment le même postulat ?

Certes nous ne nions pas qu'il y ait des beautés subjectives. Certaines choses ne sont belles que parce que nous ne les voyons pas telles qu'elles sont. Cette charmante étoile, qui nous apparaît comme un point lumineux, à moindre distance serait un épouvantable brasier. « De même que s'évanouissent, vus au microscope, le velouté de la fleur et l'éclat de l'aile du papillon, pour faire place à une surface rugueuse et à une poussière terne, de même, devant notre œil grossissant, s'évanouirait cette riche diversité de qualités qui est la parure de la nature. Le monde serait pour ainsi dire dépouillé de ses qualités, et nous ne verrions plus que des atomes accomplissant dans le vide uniforme leurs monotones évolutions [1]. » Supposez que la structure de notre œil soit changée, nous verrions apparaître dans le monde un autre ordre de beautés. La beauté de grandeur est relative à notre taille, la beauté de puissance à notre force. Il est des choses qui nous charment sans que nous sachions pourquoi, simplement parce que nous sommes ainsi faits qu'elles nous plaisent, et sans que nous en affirmions rien d'autre en les trouvant belles que leur charme même. Il en est encore qui prennent à nos yeux, par suite de circonstances tout accidentelles, un attrait tout particulier ; elles évoquent dans notre esprit des souvenirs personnels, qui nous les rendent douces à voir ; il se trouve que nous

1. Elie Rabier. *Leçons de philosophie*, t. I, p. 121.

avons mis en elles un peu de notre cœur. Ou bien nous nous trouvons dans ces dispositions heureuses où l'on voit le monde en beau. Nous sommes comme l'enfant qui trouvant à terre un morceau de verre coloré et le portant à ses yeux, s'émerveille de voir les objets les plus vulgaires se teindre de couleurs féeriques. Nous prêtons aux choses le charme de l'heure présente. Que notre humeur change, le monde s'assombrira à nos yeux; ces belles apparences s'évanouiront : ce n'était qu'un mirage.

J'irai plus loin dans les concessions. J'accorde que dans tous les jugements que nous portons sur la beauté il y a quelque chose de subjectif. Nous devons en prendre notre parti d'avance. L'objectivité absolue est possible et désirable dans les sciences abstraites, où nos jugements portent sur des objets très simples et de nature tout idéale, que l'esprit peut pénétrer à fond. Mais les objets sur lesquels nous portons nos jugements esthétiques sont éminemment concrets ; ce sont des scènes de la nature, des objets matériels, des êtres animés, des œuvres d'art ; et loin que nous cherchions à en éliminer les éléments subjectifs, qualités sensibles, effet pathétique, expression morale, nous portons notre attention de préférence sur ces éléments. Quand nous disons d'une chose qu'elle est belle, nous l'entendons de la chose telle qu'elle nous apparaît, avec toutes les sensations qu'elle nous donne et toutes les émotions qu'elle nous suggère ; c'est à cet ensemble, c'est à l'objet tel qu'il est pour nous, et non à l'objet tel qu'il peut être en soi, que nous attribuons la beauté. De là bien des illusions. Nous regardons les choses avec des yeux humains ; nous en jugeons avec des idées humaines ; les particularités mêmes de notre esprit, nos habitudes mentales, le milieu, l'éducation exercent sur nos jugements une influence à laquelle, malgré tous nos efforts, il nous est impossible de nous soustraire entièrement. En somme, de tous nos jugements, les jugements esthétiques sont peut-être les plus subjectifs, ceux dans lesquels nous mettons le plus de nous-mêmes et engageons le plus à fond notre personnalité.

J'accorde tout cela. Mais de là au subjectivisme absolu, il y a loin. Si la beauté de certaines choses est subjective, cela ne prouve pas que toute beauté le soit. S'il y a quelque chose de personnel dans tous nos jugements esthétiques, cela ne prouve pas que tout y soit personnel. Quand par exemple j'admire pour sa beauté un animal sain, conforme au type normal de son espèce, exempt de toute difformité et de toute tare physiologique, le jugement par lequel je le déclare beau a bien quelque valeur objective ; quand vous en aurez retiré tout ce qu'on y peut distinguer encore d'illusion humaine ou individuelle, il en restera quelque chose.

Ce sont ces éléments objectifs, impliqués dans tous nos jugements de goût, que nous nous attacherons surtout à distinguer et à signaler. Nous chercherons à en mettre le plus possible dans nos principes d'art et dans notre idéal de beauté. A la question de savoir si l'esthétique est objective ou subjective, nous répondrons d'une manière pratique, en la faisant pour notre compte aussi objective que nous le pourrons.

Les esprits sont-ils ouverts ou fermés les uns aux autres ? Cela dépend d'eux dans une large mesure. Ils peuvent s'enclore en eux-mêmes ou entrer en relations réciproques, s'isoler ou former société. Nous sommes libres ; nous pouvons et devons tendre à une plus complète harmonie. Il ne peut être indifférent à l'esthéticien de savoir quelle forme de beauté, quelle conception d'art répond le mieux au goût de la plupart des hommes. La beauté souveraine est faite pour frapper toutes les âmes. Le grand art ne s'adresse pas à une élite ; quoi qu'en disent les dédaigneux, il est universel[1]. Il ne se contente pas de créer pour la jouissance de quelques-uns des œuvres exquises ; il veut des œuvres fortes, qui s'imposent à tout un peuple, et leur valeur esthétique pourra se mesurer jusqu'à un certain point à leur puissance d'expansion. En propageant de telles idées, en nous inspirant de telles théories, nous ferons plus que réfuter théoriquement

1. Idée développée par Guyau dans son *Art au point de vue sociologique* (Paris, F. Alcan).

le subjectivisme, nous le refoulerons. Nous le chasserons des âmes, avec les doutes, avec les négations, avec les sentiments égoïstes qui lui font cortège.

Possibilité de l'esthétique rationnelle

Nous pouvons, nous devons croire qu'il y a une vérité esthétique. Reste seulement à savoir si cette vérité nous est accessible.

Pouvons nous espérer que nous réussirons là où tant de théoriciens ont échoué? — Nous voulons en courir le risque. Ces arguments d'intimidation ne sont pas faits pour nous arrêter. Quand l'œuvre serait à reprendre par le pied, courageusement nous nous mettrions au travail. Au reste il s'en faut de beaucoup que tout dans l'esthétique rationnelle soit à faire. Loin de là. Cette esthétique est très avancée. On discute encore, et l'on discutera longtemps pour savoir s'il convient de raisonner du beau. Mais dès que l'on consent à en raisonner, on aboutit forcément à quelques principes essentiels sur lesquels tous les théoriciens s'accordent. Il y a une esthétique éternelle à laquelle la raison a toujours abouti. Nous n'aurons pas à inventer nos principes, la formule en a été trouvée depuis longtemps. Notre œuvre propre doit être de les confirmer et de les suivre plus résolûment qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Nous ne voulons, en somme, que reprendre et continuer la tradition rationaliste, brusquement coupée par une crise d'empirisme. Dans ce retour même nous ne serons pas isolés. Bien des esprits sincères en sentent avec nous l'urgence.

Ne devons-nous pas hésiter à reprendre de vieilles méthodes tombées en désuétude? — A la réflexion nous nous sommes convaincus qu'elles sont bonnes. Nous les emploierons donc. Nous essaierons d'y ramener les esprits. Si l'esthétique rationnelle est actuellement en discrédit, c'est une raison de plus pour faire en sa faveur un énergique effort.

Est-il nécessaire enfin de relever le défi qu'on nous porte d'établir nos principes *a priori?* Nous n'avons pas cette pré-

tention. Si jamais l'esthétique a tenté de le faire, depuis longtemps elle est guérie de cette témérité. Quel est aujourd'hui l'esthéticien qui prétend tirer tout un système de l'idée du beau en soi? A coup sûr ce n'est pas ainsi que nous entendons procéder. Nous ne voulons pas fonder nos théories sur un minimum, mais au contraire sur un maximum d'expérience, de manière à leur assurer une base aussi solide, aussi large que possible. Nous n'avons pas l'intention de faire d'abord table rase de toutes les idées que l'on se fait communément de la beauté, pour en poser *a priori* le concept. Je doute fort qu'il soit bien utile de remonter ainsi à une sorte d'état pré-esthétique, où l'on serait censé n'avoir encore aucune idée du beau. Il doit nous suffire de prendre pour départ notre goût actuel et de travailler par la réflexion à le perfectionner.

Nous ne nous interdirons pas l'esthétique déductive. Un principe étant posé, rien de plus instructif que de le suivre jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Bien des problèmes d'esthétique, que le goût résoud d'une manière vague et arbitraire, comportent une solution très précise par voie de pur raisonnement. Nous userons donc de la déduction chaque fois que cela nous sera nécessaire. Mais nous n'en abuserons pas. Sous prétexte que notre esthétique est rationnelle, qu'on ne s'attende pas à la voir exposée *more geometrico*. Tirer de simples définitions toute une série de théorèmes, relier toutes ses propositions les unes aux autres et en suspendre le plus grand nombre possible à un seul principe, comme une longue chaîne à un clou, c'est un exercice de virtuosité logique auquel nous renonçons. Les géomètres peuvent s'y complaire. Etant donnée la simplicité de leur objet et la facilité qu'ils ont de l'analyser complètement, ils sont certains d'éliminer de leurs déductions, si prolongées qu'elles soient, toute chance d'erreur. Les propositions s'engrènent, la machine à penser fonctionne à coup sûr. Mais il n'en est pas de même pour les raisonnements de l'esthéticien. Ils doivent s'appuyer, non seulement sur des axiomes et des idées parfaitement claires, mais sur des conjectures,

sur des nuances d'appréciation, sur des sentiments. Les chances d'erreur sont autrement nombreuses. Dans ces conditions, il serait dangereux de se fier trop longtemps au raisonnement abstrait. Ici les plus brèves déductions sont les meilleures.

Mais enfin, me dira-t-on, ce que vous nous avez promis, c'est bien une esthétique *rationnelle*. Voici maintenant que vous nous proposez de prendre pour point de départ l'expérience, les faits, nos goûts actuels, nos idées acquises. Vous entendez recourir le moins possible au raisonnement abstrait. Vous renoncez à l'*a priori*. Alors en quoi votre esthétique se distingue-t-elle de l'empirisme ? Pourquoi la dites-vous une œuvre de raison ?

Si nous ne prétendons pas établir notre esthétique sur le raisonnement pur, nous comptons bien la justifier par des raisons sérieuses ; soumettant à un contrôle rationnel nos sentiments esthétiques, nous montrerons qu'ils devraient être autant que possible d'accord entre eux, d'accord avec la vérité, avec notre intérêt, avec notre dignité. Continuellement, pour perfectionner et rectifier notre goût, nous invoquerons des raisons de cet ordre, en sorte que l'on ne manquera pas de dire que notre esthétique rationnelle repose sur une perpétuelle confusion de l'esthétique avec la logique, avec la science, avec la morale. Nous accepterons ce reproche, car c'est bien à cette fusion que nous tendrons de toutes nos forces. Nous ne voulons plus que nos goûts esthétiques restent isolés, renfermés en eux-mêmes. Nous montrerons le rapport qu'ils doivent avoir avec les formes les plus sérieuses et les plus élevées de notre activité. Ainsi nous aurons travaillé à l'unification de toutes nos tendances. La raison n'est pas dialectique pure, raisonnement abstrait. Elle est organisation, finalité, harmonie. L'homme raisonnable, c'est l'homme équilibré, qui a éliminé de ses convictions et de ses aspirations toute incohérence, qui tend de toutes ses forces à un but digne de ses efforts. Par beauté rationnelle j'entends celle qu'admirerait un tel homme. La déterminer, ce n'est pas, ce me semble, un idéal inaccessible.

Je crois cette discussion préalable épuisée. Du moins ai-je dit à ce sujet tout ce que j'avais à dire. Les derniers doutes qui pourraient subsister sur la légitimité et l'efficacité de notre esthétique disparaîtront, je l'espère, quand on aura sous les yeux les principes et les applications. Est-il possible d'établir une théorie du beau qui ne soit ni stérile, ni desséchante, ni arbitraire ? Nous le verrons à l'essai. Nous ne pouvons mieux prouver la possibilité d'une telle esthétique qu'en la faisant.

Nous avons arrêté notre méthode : toujours partir de ce qui est pour déterminer ce qui doit être, le but à atteindre étant l'harmonie. Et maintenant il est temps de nous mettre à l'œuvre.

DEUXIÈME PARTIE

DÉTERMINATION DE L'IDÉE DU BEAU

CHAPITRE PREMIER

CONDITIONS REQUISES D'UNE DÉFINITION DU BEAU

Notre première tâche doit être de définir ce que nous entendrons par le mot de beauté. Le moment est décisif. A chacune des définitions que nous pourrions adopter correspond une esthétique spéciale. Suivant en effet que nous concevrons le beau d'une manière ou de l'autre, il est clair que nos goûts prendront une orientation différente et que tous nos jugements seront modifiés. De la valeur de notre définition initiale dépend la valeur de tout notre système. Le premier pas que nous allons faire va nous engager dans la bonne ou la mauvaise voie. Cela vaut qu'on y prenne garde.

La diversité des définitions proposées, entre lesquelles les théoriciens hésitent encore, montre que le problème à résoudre est difficile. Mais en quoi consiste précisément la difficulté ? La beauté n'est pas une chose existant par elle-même, un objet, dont la nature intime pourrait nous être à jamais impénétrable ; ce n'est pas non plus une idée toute faite, une idée innée, que nous aurions à extraire des profondeurs de notre entendement : c'est simplement une qualité que nous attribuons aux choses. Quand je dis d'un objet qu'il est beau, je sais apparemment ce que je veux dire, et quelle qualité j'entends lui attribuer. Il ne peut y avoir rien là de mysté-

rieux ni de profond. La difficulté est ailleurs. Elle tient au caractère un peu flottant de la notion qu'il s'agit d'enfermer dans une définition précise. Cette notion diffère d'un esprit à l'autre, et dans le même esprit d'un moment à l'autre. Elle a subi, au cours des âges, des transformations. Son évolution n'est pas arrivée à son terme. Le mot de beauté est un de ces mots à facettes, qui varient de nuance et d'éclat selon le point de vue, et renvoient à chacun des images différentes. Nous voyons quelle est la nature de l'effort que nous aurons à faire. Il ne s'agira pas de creuser l'idée du beau, mais de la fixer. Entre les diverses notions qu'un même mot peut nous suggérer, il nous faudra faire un choix.

Mais comment choisir ? Et pourquoi nous fixer à une notion plutôt qu'à une autre? Aucune ne s'impose *a priori*. Aucune ne peut être dite *la vraie*. Quand une fois nous aurons dit ce que décidément nous entendons par la beauté, il en résultera pour nous des obligations logiques. Nous serons tenus de maintenir cette idée ; nous devrons chercher une formule exacte pour la rendre, et cette formule sera la véritable définition du beau, tel que nous le concevons.

Nous n'en sommes pas encore à chercher la formule qui rendra le mieux notre concept ; ce que nous cherchons, c'est ce concept lui-même. Le choix initial que nous avons à faire ne peut être déterminé ni justifié par des raisons logiques, mais par de simples raisons de convenance. Cela ne paraîtra peut-être par suffisant à quelques-uns. On va dire que nous nous résignons à établir nos théories sur une base bien peu consistante. Mais ce n'est pas de notre faute. Nous ne faisons pas ici de la géométrie, mais de l'esthétique. Quand il est question de beauté, faut-il s'étonner que l'on juge parfois sur de simples nuances, et que l'on invoque au besoin des raisons de sentiments ? Nous voulons donner à nos théories toute la certitude qu'elles comportent, et non une rigueur factice.

Voici donc quelles seront les raisons qui présideront à notre choix.

Il est à désirer tout d'abord que la définition que nous

adopterons ne détourne pas trop le mot de beauté de sa signification la plus usuelle. Ce mot évoque dans l'esprit de tous certaines idées : il y aurait inconvénient à lui en faire désigner d'autres, de telle façon qu'il ait pour les théoriciens un sens technique tout différent de son acception vulgaire. En se faisant ainsi une terminologie spéciale, l'esthétique tendrait à se renfermer en elle-même et ne s'adresserait plus qu'à des initiés, quand nous souhaitons au contraire qu'elle se fasse sociable et agisse sur l'opinion. Je veux résoudre les problèmes dans les termes où ils se posent. Je cherche ce qui est vraiment beau, au sens où tout le monde entend ce mot, et non ce qui répond à ma façon spéciale de concevoir la beauté. On sait aussi à quelles équivoques prêtent ces définitions verbales qui détournent arbitrairement un mot de sa signification courante. Il y a chance enfin pour que l'idée vulgaire de beauté, telle qu'elle s'est formée spontanément dans l'esprit humain au courant d'innombrables expériences et au contact direct des objets, ait plus de valeur qu'un concept artificiel, élaboré à froid par un théoricien en quelques heures de réflexion abstraite. Elle sera selon toute probabilité, je ne dis pas plus juste, car encore une fois il ne saurait être ici question de vérité, mais plus riche, plus pleine, plus féconde. Définir une idée, c'est la restreindre. Cette opération peut être nécessaire pour mettre en évidence l'essentiel, le significatif. Elle appauvrit forcément l'idée. Elle en fait disparaître un certain nombre d'éléments accessoires, de suggestions secondaires qui entraient dans sa compréhension. Considérez en effet ce qui se passe dans notre esprit quand nous essayons de nous définir la beauté. Le beau, dirons-nous, c'est ceci ou cela : le beau, c'est l'harmonie ; le beau, c'est ce qui nous plaît à voir, ou telle autre formule. Entre les deux termes que l'on prétend identifier, y a-t-il vraiment équation ? Nullement. Quand je prononce ce premier mot, *le beau*, je le prends au sens usuel, avec la capacité qu'il a de s'appliquer à d'innombrables objets qu'il tend à me rappeler, avec sa puissance indéfinie de suggestion. Mais aussitôt, et

à l'instant même ou je l'identifie au terme par lequel je veux le définir, sa signification se restreint, perdant en richesse ce qu'elle gagne en précision. Il importerait donc de ne jamais perdre de vue cette signification première, d'y revenir le plus souvent possible, pour ne pas laisser notre notion du beau s'appauvrir dans de sèches définitions, ou s'altérer dans des formules défectueuses. Nous n'aurons pas, bien entendu, le respect superstitieux du sens commun ; nous ne nous interdirons pas de retoucher et remanier l'idée vulgaire de beauté. Mais nous ne le ferons pas sans raison sérieuse. Cette notion commune sera la première mise de fond de notre esthétique, la matière déjà ouvrée que nous achèverons d'élaborer.

Il conviendra encore que notre formule s'applique surtout aux objets qui nous donnent au plus haut degré et de la manière la plus caractéristique l'impression de beauté. Il n'est pas vraisemblable en effet que nous puissions trouver une définition quelconque qui soit également valable pour tous les cas. La meilleure sera celle qui se vérifiera surtout sur ces exemples typiques. Admettons qu'elle soit difficile à maintenir dans certains cas douteux, où notre goût hésite à se prononcer, où nous n'admirons qu'avec réserve, où nous ne savons pas au juste si l'objet nous paraît beau ou non. Cette difficulté même prouverait en sa faveur. Il est trop naturel que nous ayons peine à retrouver dans ces beautés indécises et suspectes les traits essentiels de notre définition. Supposez au contraire que notre formule, pleinement vérifiable sur des objets de médiocre valeur esthétique, ne s'applique plus aussi bien à des objets que nous-mêmes estimons de valeur supérieure : elle se trouverait par là condamnée. Allons donc du supérieur à l'inférieur. Faisons-nous une idée du beau d'après ce que nous pouvons voir ou imaginer de plus beau au monde, d'après quelque objet qui éveille en nous dans toute son intensité et toute sa pureté le sentiment esthétique ; ayant ainsi constaté ce qu'est la beauté dans sa plénitude, nous serons plus capables de la reconnaître quand nous l'observerons dans ses formes restreintes, rudimentaires

ou dégradées ; nous la suivrons jusque dans ses dernières altérations, comme l'oreille suit à travers les variations les plus fantasques un thème musical qui lui a été présenté d'abord dans sa forme intégrale.

Cette marche s'impose. Elle s'impose même avec tant d'évidence que j'eusse cru superflu de la recommander, s'il ne se trouvait justement que l'on a en ce moment une tendance à suivre plutôt la marche inverse. Les plus récentes recherches de l'esthétique sont d'ordre scientifique ; elles portent sur l'évolution de la beauté dans la nature, sur la genèse du sentiment du beau, sur son déterminisme. Or de telles recherches ont pour naturel effet d'attirer spécialement notre attention sur les formes inférieures de la beauté et du sentiment esthétique. Au point de vue de l'évolution, ces formes sont les plus intéressantes de toutes. Elles se prêtent mieux que toute autre à l'observation et à l'expérimentation. Il serait trop difficile de mettre en expérience les sentiments très complexes que nous font éprouver les chefs-d'œuvre de l'art ou les beautés concrètes de la nature. On étudiera donc de préférence l'effet produit par des excitations plus simples, telles qu'une impression lumineuse ou sonore, ou bien une combinaison de lignes très élémentaire. On laissera de côté l'admiration, l'enthousiasme, le sentiment du sublime, ces magnifiques états de conscience si riches en idées et en émotions de tout genre ; au lieu de cela, on opérera sur des états de conscience réduits, appauvris, d'où presque tout élément intellectuel ou moral aura été éliminé, sur de simples sensations plus ou moins agréables. De ces sensations mêmes on étudiera surtout les conditions physiologiques. Pour expliquer par exemple l'effet que produisent les lignes gracieuses, on nous parlera de la tendance qu'a notre œil à se mouvoir de telle ou telle manière dans son orbite. Pour nous rendre compte de la préférence que nous avons pour certaines couleurs, on évaluera leur puissance de stimulation, ou la rapidité plus ou moins grande avec laquelle elles épuisent la rétine. On a parfaitement le droit de procéder ainsi. Il fallait commencer par là pour assurer les bases de la

science. En se restreignant d'abord à l'étude de ces phénomènes relativement simples, en se soumettant à l'austère discipline de la physiologie, l'esthétique expérimentale aura pris des habitudes de précision qu'elle conservera. Quand elle se sentira affermie dans ses méthodes, elle pourra élargir son enquête et aborder l'étude des éléments supérieurs de la beauté. Mais voici le danger : c'est de nous faire perdre de vue ces éléments, et de nous inciter à concevoir toute beauté sur le type de la beauté inférieure que l'on a exclusivement considérée. Ayant trouvé par exemple que la valeur esthétique de certaines couleurs, de certaines combinaisons sonores est due principalement à leur attrait, on sera porté à inférer que tous nos jugements de goût sont déterminés par des raisons de même ordre, et l'on finira par identifier beauté et agrément. Gardons-nous de ces habitudes d'esprit prises à l'école de l'esthétique expérimentale. Notre but est tout différent. Nous faisons de l'esthétique rationnelle. Nous voulons achever l'éducation de notre goût. Nous cherchons ce qui est beau, non pas au sens rudimentaire, mais bien au sens complet, au sens le plus élevé du mot. Pour nous en faire une idée, nous devons aller droit aux beautés supérieures.

Nous voulons donc, d'une part, que notre définition du beau réponde à l'idée que l'on s'en fait le plus communément; d'autre part, qu'elle s'applique surtout aux beautés que l'on s'accorde à regarder comme supérieures. Nous n'avons d'ailleurs pas à craindre une sorte d'incompatibilité entre ces deux exigences, le sens commun étant le premier à se définir à lui-même la beauté d'après des exemples typiques, et ne pouvant manquer d'être plus fortement impressionné par les cas les plus remarquables. Tout au plus aurons-nous sans doute à relever un peu cette idée commune pour la mettre au niveau voulu, quand nous l'appliquerons méthodiquement aux beautés éminentes.

Ceci posé, je donne immédiatement la formule qui me semble répondre le mieux à cette double condition, et dont j'entends faire le point de départ de mon esthétique rationnelle : *La beauté, c'est l'évidente perfection.*

CHAPITRE II

LA PERFECTION ET LA BEAUTÉ

Coïncidences évidentes. — Justification par le sentiment du beau. — Justification par le sentiment du sublime.

§ 1. — Coincidences évidentes

Ici je prie le lecteur d'oublier un instant toutes les théories, toutes les esthétiques ; de ne pas se demander quels philosophes ont adopté cette formule, quels philosophes la rejetteraient, et quels arguments on a présentés pour ou contre ; mais de suivre simplement les raisons que je vais lui présenter, comme si la question était pour lui toute nouvelle. Je suis en droit de le lui demander. Pour l'instant en effet il ne s'agit pas de savoir quelle est la meilleure façon de concevoir la beauté, mais seulement de déterminer l'idée que l'on s'en fait couramment. Notre unique préoccupation doit donc être de nous mettre autant que possible en harmonie avec le sens commun.

Je me demande d'abord quelles idées éveille ce mot de beauté. Le voici imprimé devant moi. Je l'écris moi-même ; je l'articule mentalement pour l'avoir présent à l'esprit sous toutes ses formes, et en épuiser la vertu suggestive. Tout d'abord il m'apparaît comme ayant une physionomie propre, une sorte d'éclat et de relief particulier, par lequel il se détache sur les mots ternes, effacés qui l'entourent. Il est certainement un mot d'élection, désignant quelque chose de très noble, de très élevé, d'exceptionnel, que nous estimons à très haut prix. On est tenté de l'écrire en majuscules, et de

le prononcer avec une certaine emphase. Cette impression est à retenir : elle entre certainement dans la signification du mot, et par conséquent dans mon idée de beauté. Elle en caractérise la nuance. Elle me montre que je ne dois définir mon idée par rien de bas ou de mesquin. Mais plus précisément, quelle est cette idée ? Ici j'éprouve quelque embarras. Le mot, auquel je donne pourtant un sens très net quand je le prononce dans une phrase courante, me semble perdre toute signification précise quand je le considére isolément, à l'état statique. Au reste cela ne doit pas m'inquiéter. Il en est de même pour tous les termes qui ne désignent pas un objet concret, particulier ; leur sens ne peut être isolément conçu ; pour comprendre leur fonction il faut les faire jouer dans une phrase ; et cette phrase même, il faut la situer en quelque sorte dans son milieu naturel, en se représentant une circonstance où on la prononcerait réellement. De la sorte, elle ne sera pas un simple son tintant aux oreilles ; on ne l'articulera pas machinalement ; elle redeviendra vivante et expressive. C'est ce que nous faisons d'instinct quand à l'improviste on nous demande de définir un mot : nous prenons aussitôt un exemple, nous évoquons mentalement un cas où ce mot nous viendrait de lui-même aux lèvres, nous le replaçons pour en déterminer théoriquement le sens dans les conditions de la pratique. La méthode est excellente, appliquons-la.

Soit par exemple un tableau que je contemple, chef-d'œuvre de quelque maître. Pendant quelques instants je le considère en silence; enfin je m'écrie : que cela est beau ! — Qu'est-ce que cette exclamation veut dire ?

En ce moment, le mot de beauté a pour moi une signification nette ; et de plus je sens bien que je le prends ici non pas au figuré, ou métaphoriquement, ou ironiquement, ou dans quelque autre acception dérivée, mais dans son sens normal, plein et ferme. En disant de ce tableau qu'il est beau, je lui attribue une certaine qualité que nécessairement j'ai présente à l'esprit et qu'il doit posséder à un degré remarquable, puisque je la lui attribue sans hésitation, sans

réserve, avec une entière conviction. Je puis donc dire que je *tiens* en ce moment mon idée du beau. Il me suffira d'analyser correctement ma conception actuelle pour avoir une réponse décisive à la question posée. Toute la difficulté est de trouver des termes pour rendre mon idée, puisque précisément il m'est interdit ici d'employer le mot qui me viendrait spontanément aux lèvres pour la désigner, le seul mot simple qui l'exprime, le mot de beauté. Je ne puis qu'user de périphrases. Je ne chercherai donc pas à arrêter de formule. Je m'attacherai seulement à bien expliquer ce que je veux dire en affirmant de cette œuvre qu'elle est belle. A coup sûr j'entends porter une appréciation sur sa valeur. Le mot dont je la qualifie n'est pas une épithète neutre et indifférente, un simple attribut distinctif, comme lorsque je dis que ce cadre est rectangulaire ou que cette étoffe est rouge. C'est un de ces mots par lesquels nous jugeons les choses, et qui mesurent l'estime dans laquelle nous les tenons. En reconnaissant à cette toile de la beauté, j'ai l'intention formelle de lui attribuer une qualité désirable, précieuse, éminente.

Laquelle donc ? Voilà ce qu'il faut préciser.

Je reconnais à ce tableau bien des mérites : les colorations sont justes, harmonieuses, agréables à la vue ; le dessin est non seulement correct, mais ferme, décidé, magistral ; ces figures sont naturelles, vivantes. Est-ce là tout ? Après quelques minutes de contemplation silencieuse voici que je lui reconnais un autre mérite encore ; c'est de m'avoir charmé ; c'est d'avoir éveillé en moi-même des émotions profondes dont je me sens tout pénétré. A chacune de ces découvertes, le sentiment d'admiration que l'œuvre m'inspire va grandissant ; je commence à la voir dans une sorte d'éblouissement qui la rend comme rayonnante ; les sentiments qu'elle me suggère et qui me semblent émaner d'elle reviennent à moi, me frappent d'un véritable choc en retour. Elle a donc plus que les qualités du métier, elle a l'expression intense, elle a la poésie.

De toutes ces qualités très diverses que je lui ai successivement reconnues, quelle est celle dont je la loue spécialement,

quand je la dis belle ? D'aucune en particulier, de toutes en général. Chacune d'elles, à l'instant où je l'ai découverte, a contribué à donner à l'objet sa valeur esthétique, entrant ainsi dans l'idée que je me faisais de cette valeur. La beauté qu'à chaque moment j'ai attribuée à cette œuvre était la somme des qualités que je lui reconnaissais, perçues d'ensemble, rendues toutes à la fois présentes à l'esprit. Dans le mot final par lequel j'ai exprimé mon admiration d'instant en instant grandissante, j'en ai récapitulé tous les progrès.

Et maintenant, pourquoi suis-je convaincu que ce tableau est décidément une belle chose, au sens absolu du mot ?

Parce qu'à l'examen le plus attentif je n'ai pu y découvrir rien de déplaisant, rien de défectueux, rien de médiocre ou de vulgaire. La critique la plus jalouse ne trouverait pas à mordre sur cette œuvre. Ce tableau répond à toutes mes exigences, il les dépasse même. Il est achevé, définitif. Rien à y ajouter, rien à en retrancher. Sa valeur est absolue. Toutes les qualités que peut avoir une œuvre de ce genre, il les possède, et d'une manière si manifeste, à un degré si éminent qu'il doit s'imposer à l'admiration de tous. C'est pour cela que je dis qu'il est beau. C'est donc cela que j'affirme en le disant tel. Et qu'est-ce que tout cela, si ce n'est l'*évidente perfection ?*

Voici donc un cas au moins où pour moi la beauté s'identifie avec la perfection. Or il me semble que dans cette sorte de paraphrase que je viens de faire de l'idée du beau je ne me suis en rien écarté des opinions courantes. Puisqu'ici il faut être banal, je l'ai été à souhait. Partout où j'ai dit « voilà ce que je pense » j'aurais pu dire tout aussi bien « voilà ce que nous pensons ». Je sais bien que certains théoriciens protesteront contre cette analyse. Il est tout naturel en effet qu'ayant élaboré pour leur compte une certaine idée du beau, ils ne la reconnaissent pas dans celle que je viens de présenter ; mais je suis bien certain d'être pleinement d'accord jusqu'ici avec le sens commun. Il me semble de plus que la définition à laquelle je suis parvenu répond bien à la seconde condition requise : ce n'est pas sur un exemple insignifiant

et médiocre que je l'ai prise et qu'elle se vérifie, mais au contraire sur un exemple typique. J'ai pensé à un cas où les sentiments esthétiques étaient portés à leur maximum d'intensité, où l'admiration était absolue, où l'objet considéré nous semblait aussi beau qu'une chose puisse l'être. Je suis donc absolument certain de n'avoir pas ici atténué la valeur du mot de beauté ; je l'ai pris dans le sens le plus plein et le plus fort qu'on puisse lui attribuer. Nous ne sommes pas, il est vrai, autorisés encore à généraliser cette définition. Il se peut que voulant choisir un exemple typique, nous ayons raisonné par mégarde sur un cas particulier. Valable pour les arts du dessin, notre définition du beau ne s'applique peut-être pas à d'autres arts, tels que la musique ou la poésie ; nous devons surtout attendre avec quelque inquiétude le moment où il nous faudra la vérifier sur les beautés de la nature, qui selon toute apparence sont d'un autre ordre que celles de l'art. Mais c'est déjà beaucoup que d'avoir montré avec quelle facilité, dans un cas au moins, les deux idées de beauté et de perfection viennent en contact.

Pour surcroît d'enquête, considérons un certain nombre d'objets d'ordre très divers auxquels on s'accorde généralement à reconnaître une valeur esthétique. Ce seront des images de la nature, ciel bleu, splendeur du soleil couchant, fleurs épanouies, forêts, montagnes, aigle qui plane, cheval, lion, corps d'athlète, visage féminin ; ou bien des œuvres d'art, édifice, tableau, statue, drame, poème, symphonie ; ou bien encore des traits de beauté morale, d'énergie, de générosité, de tendresse exquise, d'amour, de dévouement. Voilà une énumération d'objets bien hétérogènes, entre lesquels au premier abord il nous est difficile de percevoir aucune ressemblance. Et pourtant de tous nous disons qu'ils sont *beaux*.

Il n'est pas vraisemblable que nous prenions ce mot de beauté dans des acceptions absolument différentes selon que nous l'appliquons à l'un de ces objets ou à l'autre. Tout au plus lui donnons-nous selon le cas une nuance particulière ; mais nous sentons bien que pour le fond la signification

reste la même ; et nous voulons qu'il en soit ainsi. Quand nous affirmons que cet animal est beau, que ce poème est beau, que ce trait de générosité est beau, ce n'est pas par mégarde et faute d'expressions pour rendre exactement notre pensée que nous désignons ces divers objets par un même terme : nous prenons bien ce mot trois fois répété dans le même sens ; nous entendons bien attribuer à toutes ces choses un même qualificatif. Lequel ?

Celle-ci vaut par sa puissance d'expression, celle-là par la régularité des formes ; celle-ci par sa grandeur, celle-là par son charme. Les qualités pour lesquelles nous les admirons sont donc d'une diversité infinie ; mais, dans leur variété, elles ont ce trait commun, d'être toujours portées à leur plus haut degré. Toujours l'objet nous apparaît comme quelque chose de remarquable, de supérieur, d'achevé, de pleinement réussi, d'excellent dans son genre ; en un mot comme quelque chose d'*évidemment parfait.* Quand pour une raison ou l'autre, la perfection de l'objet décroît, nous lui attribuons une moindre valeur esthétique ; à chaque défaut que nous constatons en lui, sa beauté nous semble aller déclinant, pour disparaître à la fin et se changer en laideur quand décidément notre jugement qualitatif devient tout à fait défavorable. Jusqu'à la fin il y a proportion entre l'apparence de beauté des choses et le degré de perfection que nous leur attribuons.

Un point doit être mis hors de discussion : c'est qu'il est des cas où les deux idées de beauté et de perfection coïncident absolument. Pour ces cas au moins, personne ne contestera que notre définition soit admissible. Ces cas sont ceux où nous admirons l'objet par cela seul qu'il répond pleinement à une condition donnée, autrement dit où nous n'affirmons rien autre chose en l'admirant si ce n'est qu'il répond à cette condition. Qu'est-ce par exemple qu'un beau cercle ? Ici tout le monde sera d'accord. Un beau cercle est évidemment celui qui est absolument circulaire, de tout point conforme à sa loi de construction. Si la ligne qui en marque le contour garde constamment sa distance par rapport au centre, si elle

a été tracée sans une déviation, sans un tremblement, si elle est venue se raccorder exactement avec elle-même de telle sorte qu'il n'y ait pas de suture perceptible, elle a toute la beauté qu'une ligne circulaire comporte ; elle est parfaite en son genre, et c'est précisément ce que nous voulons dire quand nous disons : voilà un beau cercle. — On peut varier les exemples. Un corps bien proportionné, un visage aux traits réguliers, un édifice nettement adapté à sa destination, ou bien encore une suite de sons régulièrement rythmés, une note émise avec une justesse impeccable, une phrase qui dit avec une clarté et une précision absolues ce qu'elle veut dire, voilà des choses parfaites en leur genre, et qui tiennent de cette perfection même toute leur beauté. Elles peuvent nous plaire ou nous déplaire pour d'autres raisons, qui viendront compliquer l'effet produit ; mais par abstraction au moins, il est facile de distinguer dans notre impression d'ensemble des sentiments qui se rapportent exclusivement à cette perfection de l'objet. C'est là un fait que personne ne saurait sérieusement contester, et que je regarde comme établi : il y a une beauté de perfection.

On devra, ce me semble, nous accorder aussi que toute perfection reconnue nous donne une certaine impression de beauté. Chaque fois qu'une chose nous apparaît comme étant exactement ce qu'elle doit être, comme possédant toutes les qualités qu'elle puisse avoir, comme répondant à un idéal défini, comme réalisant le type de son espèce, nous en sommes étonnés, charmés ; nous en recevons une impression esthétique. Telle est notre tendance à admirer toute perfection, que nous allons jusqu'à admirer des choses déplaisantes ou odieuses, par cette seule raison qu'elles sont parfaites en leur genre et vraiment typiques : il y a là comme une splendeur du mal qui nous fascine. Aux yeux de l'esthète, un scélérat accompli a sa valeur esthétique ; la laideur même, poussée à l'extrême, a sa beauté, et mérite de trouver place dans l'art. De tels jugements, quand ils ne seraient que de simples erreurs de goût, n'en seraient pas moins intéressants à signaler. Ils achèvent de montrer que partout où nous

croyons voir, à tort ou à raison, quelque perfection, nous croyons voir en même temps quelque beauté. L'idée du beau s'attache si invinciblement à l'idée du parfait, qu'elle la suit jusque dans ses aberrations.

Toute perfection nous donne donc un sentiment de beauté. La réciproque est-elle vraie ? Toute beauté nous donne-t-elle un sentiment de perfection ? Je crois que nous pouvons aussi l'admettre. Ici encore nous ne rencontrerons, il me semble, aucune opposition. Bon nombre de penseurs, d'artistes et de poètes mettent la beauté au-dessus de tout. Ils n'en sauraient parler qu'en termes vibrants et émus, comme de la chose incomparable. Volontiers ils admettront qu'elle est le but suprême de l'effort humain, la fin pour laquelle travaille la nature, la raison d'être du monde. On peut trouver que dans cet enthousiasme d'esthètes il y a quelque exagération. Il n'en est pas moins intéressant de constater que ceux qui sentent le plus vivement la beauté et qui semblent avoir le plus d'autorité pour en parler sont le plus disposés à lui attribuer un caractère d'excellence. Tous tant que nous sommes, en présence d'un chef-d'œuvre de l'art, ou devant quelque magnifique spectacle de la nature, n'éprouvons-nous pas cette impression caractéristique de sublimité, où je vois la sensation d'être portés très haut, dans un monde supérieur, au delà duquel il n'y a plus rien? Quelque chose de cette impression, que nous donne à un degré intense l'exceptionnelle beauté, subsistera devant les beautés les plus familières. Par cela seul qu'une chose est belle, et quand elle ne le serait qu'à un faible degré, elle prend à nos yeux un caractère de distinction, de noblesse. Nous ne pouvons nous soustraire à cette idée, que les belles choses forment dans le monde une sorte d'élite ou d'aristocratie, qu'elles sont d'essence plus fine, qu'elles appartiennent à une classe supérieure. Ce qui nous semble le plus opposé à la beauté, ce n'est pas la laideur, c'est la vulgarité. Je ne fais pas ici de théories. Je me contente de signaler un fait. Je constate que toujours la beauté nous semble donner aux objets dans lesquels nous la remarquons, un caractère

d'excellence ou de supériorité. Quelles que soient nos raisons d'admirer une chose, par cela même qu'elle nous paraît belle, nous lui attribuons une certaine perfection. Et ainsi cette idée de parfait, si elle ne s'est pas trouvée à l'origine dans notre jugement esthétique, finit toujours par y revenir.

Avant d'arrêter les termes de notre définition, un mot d'éclaircissement est nécessaire encore. J'ai parlé d'*évidente* perfection. Je demande à insister sur ce caractère d'évidence, qu'il me semble nécessaire de faire entrer dans notre analyse de l'idée de beauté. Il ne suffit pas, en effet, pour que je trouve belle une chose, que je la sache parfaite ; il faut que je la voie telle ; il faut que ses qualités éclatent aux yeux, s'expriment par quelque signe manifeste, qu'elles soient en un mot évidentes. Si par exemple je m'assure par le calcul qu'une construction a toute la solidité requise pour résister aux efforts de dislocation auxquels elle est exposée, je ne lui accorderai pas pour cela une valeur esthétique ; mais l'impression de beauté se produira si, considérant cette construction, je lui trouve un air d'inébranlable solidité. Pour qu'un homme me paraisse beau, il ne me suffira pas d'avoir constaté, informations prises, qu'il est capable de tenir vingt kilos à bras tendu, et qu'il n'a jamais été malade : il faudra qu'il ait et que je lui trouve les apparences manifestes de la vigueur et de la santé. La bonté, la tendresse, l'intelligence, l'énergie morale embellissent, à n'en pas douter, un visage humain ; mais à une condition, c'est que ces qualités s'expriment dans les traits eux-mêmes, et rayonnent sur ce visage, en sorte qu'elles y apparaissent au premier coup d'œil. Une simple présomption ne suffit pas ; l'évidence est requise ; et c'est cette évidence même que j'affirme en affirmant la beauté.

Il y a ici une équivoque à dissiper. On admet parfois que la beauté peut consister dans les simples apparences de la perfection[1]. Il faut s'entendre. Il y a bien des degrés dans les

1. Voir à ce sujet les idées de Kant et de Schiller, dont je n'ai pas à entreprendre ici la réfutation détaillée : elle ressortira suffisamment de l'ensemble de cet ouvrage.

apparences, depuis celles qui sont vraiment adéquates à la réalité jusqu'aux plus superficielles, qui font seulement illusion, et qui même ne font plus illusion du tout. Desquelles veut-on parler ? — Si c'est des apparences complètes, j'admets qu'elles doivent suffire. Nous ne pouvons mieux demander à une chose que d'avoir *toutes les apparences* de la perfection. A notre point de vue, cela équivaut à la perfection réelle, puisque nous ne devons trouver aucune différence. Il est d'ailleurs infiniment probable que si toutes les apparences y sont, la réalité doit y être aussi. — Si c'est des apparences incomplètes ou illusoires, nous ne pouvons admettre une beauté de mensonge. Qu'en fait nous mettions la perfection dans de simples apparences, cela est indéniable. Mais nous ne voulons pas le faire. Trop souvent nous nous trompons ; nous jugeons des choses à la légère ; nous nous contentons d'observations trop superficielles, sommairement interprétées ; du premier coup d'œil, nous avons la prétention d'aller au fond des choses. Mais au moins dans nos erreurs sommes-nous de bonne foi ; nous ne péchons que par trop de hâte, et pour croire trop vite que nous avons atteint la vérité. Excuser cette précipitation en déclarant que le beau n'est vraiment que dans les apparences, ce serait abaisser notre propre idéal.

Nous en arrivons donc, par élimination progressive de tout ce qu'il peut y avoir d'illusoire dans les apparences, à rejeter en somme toute beauté de simple apparence. Que la beauté soit dans les apparences de la perfection plutôt que dans la perfection même, je l'admettrai pourtant, si par ce mot d'apparences on entend ce qui fait *apparaître* la beauté, ce qui la rend manifeste à tous les yeux ; mais alors, pour éviter toute équivoque, mieux vaudrait parler avec nous d'*évidence* : c'est la même chose, et c'est plus clair.

§ 2. — Justification par le sentiment du beau

Pour compléter et justifier cette analyse, cherchons si les sentiments que la grande beauté nous inspire sont bien

d'accord avec la définition que nous venons d'en donner. Il est à supposer en effet que dans la pratique il y a une certaine concordance entre la façon dont nous évaluons les choses et la façon dont elles nous affectent ; idées et sentiments doivent tendre à se mettre en équilibre. S'il se trouvait par hasard que le sentiment du beau n'eût aucun rapport avec le degré plus ou moins élevé de perfection que nous attribuons aux choses, on serait en droit de soupçonner que notre définition est toute superficielle, et répond bien mal à l'idée qu'au fond nous nous faisons de la beauté. Si nous pouvons montrer au contraire que nos sentiments sont bien proportionnés à l'apparente perfection des choses, l'exactitude de notre définition se trouvera confirmée.

Reprenons les exemples que nous avons énumérés. Demandons-nous si, en présence de ces objets si divers, nous n'éprouvons pas quelque sentiment caractéristique, qui se produirait en nous par cette seule raison que nous les jugeons beaux, et croîtrait en raison de leur beauté.

Tous ces objets présentent, il faut le reconnaître, un certain agrément. Pour des raisons diverses nous prenons plaisir à les voir, à les entendre, à nous les représenter. Quelques-uns font sur les sens une impression exquise. D'autres nous séduisent par leur expression poétique ; nous nous perdons, tandis que nous les contemplons, en vagues et délicieuses rêveries ; nous sentons se réveiller confusément en nous des images riantes et douces, des souvenirs qui nous sont chers, des tristesses même dont le rappel lointain n'est pas sans charme. Tous enfin répondent à quelqu'un de nos goûts ; ils sont tels que nous souhaitions qu'ils fussent ; ils nous donnent cette satisfaction pure et désintéressée, de voir réalisé dans ce monde un idéal. A percevoir la beauté, nous éprouvons donc toujours quelque plaisir. Mais est-ce là le sentiment caractéristique que nous cherchons ? Nous ne pouvons l'admettre. Dans ce simple sentiment de plaisir, je ne vois rien qui se rapporte directement à la beauté, qui provienne exclusivement d'elle et en signale la présence. Nous éprouvons un sentiment de joie quand le goût que nous avons pour

les belles choses est satisfait; nous éprouverions un sentiment à peu près identique quand satisfaction serait donnée à tout autre goût. Ce plaisir n'a donc rien de spécialement esthétique. Il n'y a même pas proportion constante entre le degré d'agrément que nous prenons aux choses, et le degré de beauté que nous leur attribuons. Certaines combinaisons de couleurs ou de sons nous enchantent; leur charme est incomparable; nous ne leur attribuons pas pour cela la suprême beauté.

Avons-nous tort, avons-nous raison ? Peu importe pour ce que nous voulons en ce moment établir ; nous ne posons ici que la question de fait. Or, le fait est indéniable. Les objets qui nous charment le plus, qui nous sont de tout point agréables, qui nous donnent au plus haut degré ce plaisir pur et sans mélange que l'on regarde quelquefois comme le véritable sentiment du beau, ne sont nullement ceux auxquels nous reconnaissons la plus grande beauté. Il est, au contraire, des choses qui nous semblent souverainement belles et qui pourtant, au point de vue de l'agrément qu'elles nous procurent, devraient être classées très bas : ainsi tel drame de douleur et d'angoisse, telle symphonie dont l'expression poignante nous serre le cœur. On exprimerait de façon presque dérisoire le sentiment que de telles œuvres nous inspirent en les qualifiant d'agréables, de charmantes, de délicieuses. Qu'au sein même de cette angoisse tragique nous trouvions encore plaisir à constater la beauté de l'œuvre ; que nous nous sentions heureux, au moment même où nous sympathisons avec ces voix douloureuses, de voir le génie humain s'élever si haut, je l'admets pleinement. Dans l'état d'exaltation lyrique où nous porte parfois la contemplation du beau, les sentiments s'engendrent d'eux-mêmes, se multiplient par leurs répercussions, prennent une complexité indéfinie ; les émotions les plus opposées, qui s'excluent d'ordinaire, peuvent se produire en même temps. Certaines œuvres sublimes frappent à la fois toutes les cordes du cœur, qu'elles font vibrer en magnifiques accords. Le plaisir existe donc encore ; mais certainement il n'est plus dominant. Il n'a pas la pureté, la plénitude, l'in-

tensité de celui que nous prendrions à des beautés très inférieures et de pur agrément. Il est plus noble, plus délicat, plus digne de nous, et nous avons cent fois raison de le tenir à plus haut prix ; en réalité, il n'est pas plus vif. Sa supériorité est toute morale ; considéré au seul point de vue de l'attrait, il serait plutôt inférieur. On parle souvent de la jouissance esthétique que nous donne la contemplation des très belles choses en termes tout à fait exagérés : ce seraient des extases, des béatitudes, quelque chose d'ineffable à force d'être exquis. Et puis l'on nous vantera le caractère désintéressé de cette jouissance ! Il y a là des idées à débrouiller. Nos sentiments, sans doute, s'exaltent quand la beauté de l'objet s'accroît ; mais ils s'exaltent en changeant de nature : autrement dit, ils font place à d'autres sentiments. Du simple agrément égoïste et sensuel, nous passons à ce plaisir de sympathie, par lequel nous nous réjouissons de la seule vue du bien réalisé en dehors de nous. Montant d'un degré encore, le sentiment du beau devient si délicat, si désintéressé qu'il n'est même plus un plaisir. Nous ne faisons plus aucun retour sur nous-mêmes ; nous ne songeons plus à savourer notre émotion intérieure ; nous ne percevons et ne sentons plus que la perfection de l'objet. — Sans doute je n'irai pas jusqu'à dire que l'agrément est en raison inverse de la beauté. Tantôt il croît avec elle ; tantôt il décroît en même temps qu'elle grandit. Cela montre qu'il y a entre ces deux termes des rapports que nous aurons à étudier de plus près, rapports nécessairement complexes, dont il n'est pas facile de dégager la loi. Nous constatons seulement que la jouissance esthétique, dominante dans les beautés que nous jugeons inférieures, peut devenir moins intense et même faire complètement défaut en présence de beautés supérieures. Cela nous suffit. Dès maintenant, nous pouvons regarder comme établi que le sentiment typique, essentiel, inhérent à la beauté et qui croîtrait avec elle, n'est nullement cette jouissance esthétique.

Nous avons mal cherché. Étudions de plus près les exemples que nous avons cités, avec un effort pour nous

placer mentalement en présence des choses et retrouver l'effet qu'elles produisent sur nous dans la réalité. Ne sentirons-nous pas distinctement, à chaque évocation d'images, revenir en nous une même impression, une impression caractéristique, que nous éprouvions avec plus d'intensité devant les plus belles choses, et qui, cette fois, nous semble bien être le *sentiment de leur beauté?* Nous nous sommes demandés d'abord si ce sentiment ne serait pas de plaisir. Comment avons-nous pu seulement y songer ? Sans doute par réminiscence de théories qui nous ont mis cette idée en tête. De nous-mêmes nous ne nous en serions pas avisés, tant est secondaire ici le rôle de l'agrément. Nous ne pouvons nous y méprendre ; nous ne pouvons même hésiter : le sentiment caractéristique que nous éprouvons en présence des belles choses, le véritable sentiment du beau, c'est l'admiration.

Peut-on citer un seul objet que nous trouvions beau sans l'admirer, ou que nous admirions sans le trouver beau ? N'y a-t-il pas harmonie constante entre l'intensité de l'admiration que nous vouons aux choses et le degré de beauté que nous leur attribuons ? Faites croître indéfiniment la beauté, portez-la jusqu'au sublime : le sentiment éprouvé augmentera d'intensité, s'exaltera sans changer de nature ; il suivra la beauté dans son extrême développement. Cette fois nous sommes en pleine évidence.

Ce sentiment d'admiration, il importe de le remarquer, est essentiellement distinct de l'agrément.

Au moment où nous le ressentons, peu nous importe que l'objet fasse ou non sur nos sens une impression agréable; nous n'y songeons pas, nous n'en voulons rien savoir ; nous ne le jugeons pas à ce point de vue. Nous l'admirons pour cette raison exclusive, qu'il nous semble parfait en son genre. Je ne dis pas qu'à notre insu nous ne nous laissons pas influencer, dans ce sentiment de beauté, par des raisons d'agrément ; l'égoïsme peut agir sur nous d'une manière inconsciente. L'attrait d'une chose, le charme qu'elle a pour nous, nous prévient en sa faveur ; nous sommes plus dis-

posés à la trouver parfaite. De même nous pouvons être prévenus contre l'objet. Si l'impression qu'il fait sur nos sens est décidément désagréable, s'il nous répugne, s'il nous blesse, s'il nous menace, s'il nous est odieux, nous aurons peine à le trouver beau. Nos admirations peuvent donc n'être pas tout à fait désintéressées, mais elles ont la prétention de l'être. Cela est si vrai que, lorsque nous nous apercevons de cette influence de l'attrait, nous avons une tendance à réagir contre elle jusqu'à l'excès, dans une véritable bravade de désintéressement esthétique. On se défendra d'attribuer de la beauté aux choses qui nous donnent des sensations trop agréables : nous ne voulons pas qu'il soit dit que nous nous sommes laissés prendre à cette séduction grossière. En art, on professera que la recherche de l'agrément est le signe d'une culture esthétique bien peu avancée. On affectera une véritable répugnance pour le joli, pour le charmant, pour les œuvres qui veulent plaire ; et l'on réservera son admiration aux œuvres rudes, brutales, triviales, qui s'appliquent à choquer toutes nos délicatesses. Que valent en eux-mêmes ces jugements esthétiques ? Nous n'avons pas ici à les apprécier pour le fond. Ce que je veux signaler seulement, c'est ce parti pris de rendre nos admirations aussi désintéressées que possible de l'agrément actuel. Nous voulons qu'elles le soient. Dès lors, toute pensée consciente d'égoïsme en étant absente, elles le sont vraiment.

Tous les théoriciens qui ont traité du sentiment du beau lui ont reconnu ce caractère désintéressé. Il le possède d'une manière si manifeste, que nulle hésitation n'était possible. Dans ces conditions, il est étrange que quelques-uns se soient obstinés à soutenir que ce sentiment était de plaisir.

Comment la recherche de l'agrément pourrait-elle être désintéressée ? Pour maintenir cette formule contradictoire, il a fallu recourir à de misérables arguties.

Reconnaissons au contraire, avec le sens commun, que le véritable sentiment du beau est l'admiration : tout devient net et clair.

Ce simple déplacement dans la définition du sentiment

esthétique entraîne des conséquences importantes. Il nous autorise à abandonner définitivement l'esthétique de l'agrément, pour lui substituer l'esthétique de la valeur. Entre l'idée que nous nous sommes faite du beau et le sentiment qu'en réalité il nous inspire, nous trouvons la concordance voulue. Admirer pleinement une chose, la juger parfaite, n'est-ce pas au fond la même pensée, affirmée ici par le sentiment, là par l'intelligence ? Le beau, tel qu'on le conçoit communément, tel surtout qu'on est disposé à le concevoir dans son plus haut degré, n'est pas une chose que l'on savoure et dont on jouit ; c'est une chose que l'on admire ; c'est une chose à laquelle nous attribuons des qualités exceptionnelles, une supériorité de nature, et qui nous donne l'impression de la perfection même.

§ 3. — Justification par le sentiment du sublime

Il est une sorte de sentiment esthétique que nous n'avons pas étudié encore, et à propos duquel on nous tient sans doute des critiques en réserve : c'est le sentiment du *sublime*. Pourquoi l'avons-nous omis ? C'est peut-être parce que nous aurons peine à le faire rentrer dans notre théorie.

Rien ne semble en effet plus éloigné de la beauté de perfection que le sublime. Loin de chercher à rapprocher ces deux idées, les théoriciens se sont plutôt appliqués à les différencier le plus possible. Les idées de Kant à ce sujet se se sont imposées à l'esthétique. Résumons-les brièvement. — Le sublime, dira Kant, n'est pas dans les objets, mais en nous. — Il nous donne le sentiment d'une discordance entre nos facultés plutôt que d'une harmonie. — Les objets provoquent ce sentiment par leur grandeur ou leur puissance et non par leur perfection.

Telles sont les trois idées essentielles que l'on peut distinguer dans sa théorie. On voit comme elles sont en opposition avec les nôtres. Allons-nous donc être obligés de renoncer à notre définition du beau justement quand nous

arriverons aux beautés les plus hautes, à celles qui provoquent de la manière la plus intense le sentiment esthétique ? Il faut y regarder de près. Cet examen s'impose d'autant plus, qu'il ne s'agit pas, comme nous l'avons remarqué, d'une opinion isolée, mais d'un véritable courant d'opinion, et que les idées de Kant, contre leur ordinaire, seraient ici facilement acceptables du sens commun.

Le sublime est-il en nous ou hors de nous ? — Il est forcément en nous, répond le subjectivisme. Quels sont en effet les objets que nous qualifions de sublimes ? Ceux qui nous donnent l'impression de l'immensité, et ce sera le sublime mathématique, ou de la toute-puissance, et ce sera le sublime dynamique. Mais les objets ne peuvent être réellement infinis en grandeur ni en puissance ; ils ne sont donc que la cause occasionnelle qui nous incite, par la brusque apparition de quelque chose de démesuré, à concevoir l'infini. Ce quelque chose de sublime, dont nous avons l'intuition devant les grands spectacles de la nature, est donc une pure idée, qui ne peut avoir d'existence que dans notre propre raison. — Mais pourquoi parler ici d'infini ? Le sublime ne nous en suggère pas nécessairement l'idée [1]. De tous les spectacles de la nature, je n'en vois qu'un où cette idée soit effectivement présente : c'est la vue du ciel étoilé, qui nous incite en effet à nous représenter la totalité de l'espace. Mais il n'en est pas de même des autres objets : si grandioses qu'ils soient, ils nous apparaissent comme limités. Ce que nous appelons une plaine immense ne va que jusqu'à l'horizon. La plus haute montagne ne nous suggère pas l'idée d'une hauteur infinie. Quand nous disons des forces de la nature qu'elles nous dépassent infiniment, ce n'est que par hyperbole, pour exprimer en termes plus saisissants leur supériorité sur nous. De même encore pour le sublime de pensée que nous trouvons dans la littérature, ou le sublime moral qui peut se présenter dans la vie réelle : c'est quelque

1. Cette critique a été développée avec beaucoup de force par Victor Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, F. Alcan 1896, p. 565 et suivantes.

chose de très grand, qui dépasse notre attente au point que tout d'abord nous ne trouvons pas de mesure pour l'évaluer ; mais ce n'est pas l'infini. Dès lors, il n'y a pas de raison pour que le sublime déborde les objets, dépasse l'amplitude de la vision, excède l'imagination même, au point de ne pouvoir trouver place que dans notre raison. Ce que nous pouvons constater de grandeur et de puissance dans l'objet même suffit pour nous donner le sentiment du sublime.

J'affirme en outre, et ici je m'attaque au principe même de la théorie, que lorsque nous éprouvons ce sentiment, ce n'est pas à nous mais à l'objet même que nous attribuons un caractère de sublimité. Le sentiment du sublime, on n'en peut douter, implique et détermine une admiration intense pour l'objet que nous contemplons. Pourquoi l'admirerions-nous à ce point, s'il n'était que la cause occasionnelle des sentiments que nous éprouvons ? Que je me trouve par hasard, pendant que je regarde une chose, dans un état d'âme sublime, ce peut être une raison pour éprouver une satisfaction orgueilleuse et pour m'admirer moi-même. Mais si rien dans la chose n'équivaut à ce que j'éprouve, je ne vois pas ce qu'elle aurait d'admirable. Je ne vois même pas en quoi j'aurais besoin d'elle pour concevoir l'infini. Si je veux me livrer à cet exercice intellectuel, est-il bien utile que j'aie devant moi un entassement de rochers ? Si prodigieux que soit cet amas de matière, comme il est toujours fini, il ne pourrait me donner de l'infinité qu'une représentation très défectueuse ; il me gênerait plutôt qu'il ne me servirait dans mon effort de conception.

Loin d'être plus subjectif que le sentiment du beau, il me semble au contraire que de tous nos sentiments esthétiques celui du sublime est le plus objectif, celui dans lequel nous nous détachons le plus de nous-mêmes. Si l'on adoptait l'analyse de Kant, nous ne devrions éprouver pour les plus magnifiques spectacles de la nature que du dédain, puisqu'ils ne seraient là que pour nous donner conscience de notre supériorité. Cette analyse répond donc bien mal à nos sentiments réels. Devant l'objet que nous qualifions de

sublime, nous avons au contraire cette impression, qu'il y a quelque chose en lui qui nous dépasse, et c'est justement en cela que nous le trouvons sublime. Que nous lui soyons supérieurs à d'autres égards, la chose est possible, mais nous n'y pensons pas. Si nous venons à y penser, notre admiration se déplace, elle se porte sur nous-mêmes : dans tous les cas, la sublimité est dans l'objet même que nous admirons. On ne peut dire d'ailleurs que ce retour sur soi-même et que ce déplacement d'admiration se produise constamment en présence des objets extérieurs. Quand nous venons d'admirer une montagne, est-il nécessaire ou même naturel que nous pensions à notre supériorité morale ? Cette supériorité est réelle. Il y a vraiment plus de sublimité dans une âme humaine que dans le mont Blanc ou dans l'océan. Mais y songeons-nous ? J'admets qu'au sentiment du sublime se mêle constamment une sorte d'orgueil, mais plus modeste. Nous sommes fiers, non de dépasser l'objet, mais de nous être presque égalés à lui, puisque nous avons réussi à le comprendre ; nous sentons que quelque chose de grand est entré en nous, que notre cœur s'est élargi, que notre Moi s'est dilaté dans cette contemplation qui nous identifiait un instant à son objet.

Il est au moins un cas où le sublime a certainement sa pleine valeur objective : c'est le cas où l'impression de sublimité nous est donnée, non par un objet tout matériel dont on peut soutenir que l'expression est purement subjective, mais par une œuvre de pensée, de sentiment ou d'art, où s'est mise tout entière une âme équivalente au moins à la nôtre. Quand je lis un poème, quand j'écoute une symphonie, quand je contemple un tableau, une statue, un édifice qui me donne le sentiment d'une beauté incomparable, à coup sûr je n'ai pas un instant la pensée de m'en attribuer à moi-même la sublimité. Il faut sans doute que, pour les admirer, je fasse de quelque manière entrer en moi les conceptions du génie; mais toutes ces images, tous ces sentiments, toutes ces idées qui me remplissent l'âme pendant que je contemple l'objet me sont suggérées; c'est lui qui les met en moi, ce n'est pas

moi qui les mets en lui; et je me rends compte qu'il n'entre pas en moi tout entier, mais que par delà ce que j'en puis comprendre et m'assimiler, il renferme encore en soi des beautés qui me dépassent.

Abandonnant la théorie d'après laquelle l'idée de l'infini serait toujours présente dans le sentiment du sublime, nous nous refusons également à admettre les troubles psychologiques que cette idée introduirait en nous. Pendant que notre raison concevrait l'infini, notre imagination s'efforcerait en vain de se le représenter. De là, dit-on, ce sentiment d'une discordance entre nos facultés ; de là ces sentiments de fierté et d'humiliation, de plaisir et d'angoisse qui nous troublent de leur conflit, qui nous gonflent le cœur en même temps qu'ils nous écrasent, et donnent à notre contemplation un intérêt si dramatique.

Il y a dans cette analyse psychologique quelque chose de vrai, en ce sens que parfois le sentiment du sublime prend bien cette forme orageuse. Mais il ne l'a pas nécessairement. On la chercherait en vain dans des occasions où pourtant nous éprouvons ce sentiment dans sa plénitude. Je ne puis rien voir en lui qui le distingue que son ampleur, son élévation, et l'intensité de l'admiration éprouvée. Je le définirais simplement le sentiment du beau porté à sa plus haute puissance ; et par sublime j'entendrai le degré supérieur de la beauté.

Mais entre le sublime et la beauté, dira-t-on, il y a plus qu'une différence de degré : il y a de véritables oppositions. La beauté, en effet, est dans la forme parfaite, dans les proportions harmonieuses, dans la juste mesure. Le sublime dépasse toute mesure; il est d'ordinaire disproportionné; on le trouve dans des choses qui n'ont pas de forme. Qu'y a-t-il de beau vraiment dans des entassements de rochers sauvages, dans une puissance énorme, dans l'immensité de l'espace? Et pourtant ce sont des choses sublimes! — Je répondrai que la beauté n'est pas exclusivement dans la perfection de la forme. Pourquoi restreindre à ce point le sens du mot? Elle est dans toute perfection. Si vous ne voulez pas

admettre que le sublime soit beau, vous devez reconnaître cependant que nous lui accordons une haute valeur esthétique, et qu'en fait il excite notre admiration à un degré plus intense encore que ne le fait la beauté de forme. N'est-ce pas dire que nous lui reconnaissons encore plus de beauté ? A séparer ainsi l'idée du sublime des idées du beau et du parfait, on finirait par nous faire douter qu'elle ait une valeur quelconque. Pour nous, au contraire, nous croyons qu'il faut rapprocher le plus possible ces idées. Nous nous refuserons à admettre qu'il y ait une sublimité réelle dans un objet qui ne présenterait aucune beauté, aucune perfection, aucune finalité, aucun art. Nous ne tomberons pas en extase devant les objets qui ont seulement pour eux la grandeur, mais devant ceux qui étant beaux par eux-mêmes ont la grandeur en plus. Nous ne nous inclinerons pas devant la puissance brute, mais seulement devant la puissance bienfaisante. Qu'on ne nous parle pas trop des roches éboulées, des déserts immenses, des tempêtes et des éruptions volcaniques comme de spectacles magnifiques. Qu'en fait ils produisent parfois l'admiration, cela est possible. Mais la produiraient-ils si l'on ne se faisait pas de la puissance brute, ou encore de l'extrême pathétique, un idéal ? Dans ces choses, auxquelles nous refusons à bon droit un caractère de perfection, ce que l'on admire quand on les déclare sublimes, c'est de la perfection encore. En général, la nature nous apparaît comme sublime dans la mesure où nous pouvons la regarder comme une œuvre d'art, comme l'œuvre d'un art bien supérieur au nôtre, autrement grand, puissant et harmonieux. Que ce ciel se soit constellé, que ces monts se soient édifiés, que ces plaines se soient ornées de leur parure végétale sous la direction d'un artiste souverain, ou que tout cela résulte du simple concours des forces élémentaires, le résultat est là ; tel que nous le voyons, ce monde est bien beau. Et c'est pour cela, c'est parce que nous pouvons l'admirer dans tous ses détails, que nous l'admirons dans ses ensembles ; c'est pour ce qu'ils renferment de perfections toutes à la fois présentes, que ses grands spectacles ont ce caractère sublime. De même

pour les productions de l'art. L'énormité seule ne nous en impose pas. Nous n'admirons la puissance du génie que si elle est équilibrée, ordonnée, et nous donne l'impression de l'art suprême. De même encore pour le sublime moral ; il ne faut pas seulement qu'il témoigne d'une étonnante énergie, mais de l'énergie dans le bien et dans la raison. L'objet sublime par excellence est pour nous celui où nous voyons réalisées les fins les plus désirables et les plus hautes. Nous renonçons donc définitivement à admettre une beauté qui consisterait soit dans la puissance de l'effet esthétique soit dans la grandeur de l'objet, c'est-à-dire dans la quantité seule indépendamment de la qualité. Le sublime ne nous écarte pas de l'idée de perfection ; c'est lui au contraire qui nous y amène le plus naturellement ; il ne peut en être détaché ; il l'implique.

Ainsi par des méthodes toutes diverses, par l'analyse directe des objets que nous qualifions de beaux, et indirectement par l'analyse des sentiments que les belles choses nous inspirent, nous aboutissons à des conclusions identiques. Par toutes les voies nous revenons à cette irréductible idée de la perfection, par laquelle nous avons défini la beauté ; nous voyons que nécessairement elle se retrouve dans nos jugements comme dans nos sentiments esthétiques, qu'elle les soutient, qu'elle en fait le fond.

CHAPITRE III

DIVERGENCES POSSIBLES

Écart entre la valeur des choses et leur effet esthétique. — Conséquences de cet écart.

§ 1. — Écart entre la valeur des choses et leur effet esthétique

La beauté, c'est l'évidente perfection, telle est la définition à laquelle m'a conduite le premier effort de ma pensée pour saisir nettement l'idée un peu confuse que je me faisais du beau. Le fait dans tous les cas doit être retenu. Qu'un esprit adulte, au courant de la question, pourvu d'une culture esthétique suffisante, soit arrivé tout naturellement à une telle conclusion, c'est une expérience significative. Il est impossible que ma formule ne renferme pas pour le fond une bonne part de vérité. Mais est-elle exactement au point ? Je dois m'en assurer.

Dans les exemples sur lesquels j'ai raisonné tout à l'heure j'ai trouvé sans trop de peine la confirmation de ma thèse. Je n'ai pas lieu d'en être trop agréablement surpris. Les exemples que l'on cite ainsi, soi-disant au hasard, ne sont pas quelconques ; à son insu on fait un choix. Conformément à cette loi de finalité qui règle les mouvements spontanés de notre intelligence [1], les images qui me sont apparues les premières doivent être justement celles qui se trouvaient le plus conformes à mon idée préconçue de la beauté. Encore n'y

1. Loi de Paulhan. Voir son étude sur l'*Activité mentale et les Éléments de l'esprit*. Paris, F. Alcan, 1889.

ai-je pas regardé de très près. Je me suis contenté d'une vérification sommaire, suffisante pour démontrer que dans les cas choisis l'idée de perfection formait vraiment le fond de nos jugements esthétiques, insuffisante pour établir définitivement une formule précise.

J'ai dû reconnaître que l'idée du beau n'était pas absolument fixée. Elle varie avec le temps et les circonstances ; elle diffère d'un esprit à l'autre. Il importe de savoir quelle est l'amplitude des oscillations possibles, et si elles ont une tendance à se produire dans un sens plutôt que dans l'autre. Je n'aurais pas à prendre toutes ces précautions, si je cherchais seulement une définition du beau qui me satisfasse complètement moi-même ; mais j'en cherche une qui puisse satisfaire à peu près tout le monde, qui par conséquent ne s'écarte pas trop de l'opinion moyenne, et réponde assez bien à ce que tous au fond nous entendons par le mot de beauté. Peut-être, vérification faite, allons-nous être obligés d'ajouter, de retrancher, de changer quelque chose à notre formule. Il est possible que les divergences soient superficielles. Il est possible qu'elles soient profondes. Une enquête s'impose. Vérifions l'état de l'opinion, et puis nous verrons ce que nous aurons à faire.

Réfléchissons sur les résultats obtenus dans cette première enquête psychologique.

Nous avons reconnu qu'il est des cas où la beauté des choses se mesure exactement à leur perfection ; que toute perfection nous semble avoir quelque beauté, et toute beauté quelque perfection. Cela nous prouve à tout le moins que les deux idées de perfection et de beauté sont deux idées très voisines, tellement associées dans notre esprit qu'elles se suggèrent l'une l'autre, ayant entre elles des analogies telles que dans quelques cas nous avons peine à les distinguer. Cette tendance qu'elles ont à se confondre vient à l'appui de notre thèse. Nous ne pouvons pourtant nous contenter d'un tel résultat. Au cours de cette discussion, à plusieurs reprises le lecteur a dû éprouver cette impression que nos idées et les siennes du même coup commençaient à s'embrouiller.

La beauté est-elle une sorte de perfection, ou la perfection une sorte de beauté? Laquelle est le genre, laquelle est l'espèce? Nous ne le savons plus, tant leur extension est variable. Tantôt celle-ci nous semble rentrer dans celle-là, tantôt c'est l'apparence inverse qui se produit. L'une grandissant tandis que l'autre décroît, un instant il nous semble qu'il y a coïncidence ; mais à ce moment même les deux idées ne se fusionnent pas tout à fait. C'est ainsi que lorsque l'on fait coïncider au stéréoscope deux images différemment colorées, on garde dans cette juxtaposition même la notion de leur différence ; les deux couleurs sont vues l'une dans l'autre et manquent à chaque instant de se confondre en une couleur résultante sans jamais y parvenir. Nous voulons fonder notre théorie, non sur des équivoques de mots, mais sur des idées claires, et l'adopter en pleine lucidité d'esprit.

La vérité est sans doute qu'entre les deux idées de beauté et de perfection il y a, malgré tous les rapports que nous venons d'établir entre elles, quelques différences. Les diverses coïncidences que nous avons signalées entre ces deux concepts, coïncidences que je regarde comme admises et que je ne remettrai plus en discussion, laissent subsister la possibilité d'un écart. En fait, ne se produit-il pas ?

Considérons le cas où les deux idées se rapprochent le plus l'une de l'autre, au point de sembler absolument superposables ; c'est le cas signalé précédemment, où une chose est dite belle par cela seul que nous lui reconnaissons une perfection, et dans la mesure même de cette perfection. En quoi consiste précisément la coïncidence? En ceci que les deux idées se présentent à nous en même temps, et avec la même intensité. En pouvons-nous conclure qu'elles sont identiques, c'est-à-dire qu'elles ne forment au fond qu'une seule et même idée? La conclusion serait illogique, et l'observation directe la dément. Les deux idées restent distinctes. En disant la chose belle de toute sa perfection, aussi belle que parfaite, nous entendons bien affirmer une équivalence de degré entre deux qualités différentes. La phrase se résoudrait en une véritable tautologie et n'aurait vraiment aucun

sens si nous mettions exactement dans les deux mots la même idée. Ce cas privilégié où les deux idées se juxtaposent dans notre esprit est celui où nous devons pouvoir les comparer le plus facilement; leur rapprochement même met leur différence irréductible en évidence. Voici par exemple un cercle que je juge parfait : en le jugeant tel, j'affirme qu'il répond absolument ou très suffisamment à la définition du cercle. A cause de cela je dis qu'il est beau. C'est autre chose. Je le juge maintenant à un autre point de vue. Je lui attribue une qualité nouvelle, distincte de celle qu'il a d'être parfaitement rond. Laquelle donc? Quel est le fait nouveau qui s'est produit, et m'a déterminé à changer la qualification que je lui donnais d'abord ? Rien ne s'est passé en lui. Il reste devant mes yeux tel que je le percevais tout à l'heure. Mais quelque chose s'est passé en moi. A constater cette perfection, j'ai éprouvé une émotion légère, où il y avait du plaisir, de la surprise, de l'admiration. L'objet en a pris pour moi une plus-value. Je lui ai su gré de l'impression produite. Il m'est apparu non plus comme une chose parfaite en soi, mais comme une chose intéressante, expressive et capable jusqu'à un certain point d'émouvoir. Je lui ai reconnu, en un mot, outre sa valeur géométrique, une valeur de sentiment, une valeur *esthétique*. Et c'est pour cela que j'ai éprouvé le besoin de lui donner un nouveau qualificatif; c'est pour cela que je l'ai dit *beau;* c'est donc cela même que j'ai entendu affirmer de lui en le disant tel.

Il peut sembler qu'ici nous tenons bien la différence radicale qui distinguerait les deux idées de perfection et de beauté, en même temps que leur rapport intime. Tout à l'heure, je m'évertuais à montrer qu'au fond de l'idée de beauté nous trouvons, comme élément essentiel, l'idée de perfection. J'avais raison de le croire, et il était nécessaire de le dire, car toute une école d'esthéticiens, dans leurs analyses de la beauté, ont complètement négligé cet élément. Mais moi-même j'ai peut-être commis une faute d'omission aussi grave. J'ai négligé de signaler, comme également essentiel, un autre élément, l'élément sentimental. La beauté, ce serait la per-

fection, sans aucun doute ; mais la perfection avec quelque chose en plus : la perfection *avec son effet esthétique*. L'idée du beau est donc plus riche, plus compréhensive que celle du parfait ; elle l'enveloppe et la complète. En tenant compte de cette composition de l'idée du beau, nous comprendrions à la fois pourquoi elle est très étroitement associée à l'idée du parfait, et pourquoi elle ne pourra jamais se fusionner avec elle complètement. La lumière se ferait sur ces rapports complexes et déconcertants que nous avons signalés entre la perfection et la beauté. Elles sont inséparables et elles diffèrent comme la partie est inséparable et diffère du tout !

Nous ne pouvons trouver parfaite une chose sans lui reconnaître quelque beauté. Cela est tout naturel. A chaque qualité que nous lui reconnaissons doit s'éveiller en nous un sentiment de plaisir ou d'admiration, qui lui donne une certaine valeur esthétique. Alors même que, par une circonstance quelconque, ce sentiment ne se produit pas réellement, nous devons avoir une tendance à qualifier de belle la chose que nous avons reconnue parfaite. La trouver parfaite en effet, c'est déjà la trouver à demi belle ; c'est découvrir en elle un des éléments essentiels de la beauté. Il ne nous en faut pas davantage pour l'affirmer tout entière. Nous n'avons pas eu le temps d'admirer, mais nous savons que, dans des cas pareils, nous admirons toujours, et nous n'hésitons pas à qualifier la chose d'admirable. Réciproquement, quand une chose nous semble belle, nous sommes naturellement conduits à lui attribuer quelque perfection ; bien plus, nous sommes logiquement autorisés à le faire, l'idée même de beauté impliquant une certaine idée de perfection.

Mais il ne s'ensuit nullement de ce rapport que les deux idées soient identiques. On voit au contraire qu'elles ne peuvent jamais l'être. Et l'on conçoit même que dans bien des cas elles doivent différer singulièrement.

Pour des raisons diverses, l'effet esthétique des choses ne doit jamais être très exactement proportionné à leur perfection. Nous avons pu établir qu'en général, il croît et décroît avec elle. Mais cette sorte de loi comporte bien des

exceptions, et ne se vérifie jamais qu'approximativement. Nos sentiments esthétiques ne sont pas uniquement déterminés par l'idée que nous nous faisons de la valeur des choses, mais aussi par des causes beaucoup moins rationnelles, par notre tempérament, par nos habitudes, par notre humeur du moment, par la contagion de l'exemple, par des suggestions de tout ordre : dès lors, il est impossible qu'il se trouve jamais en corrélation parfaite avec cette perfection.

Nos sentiments esthétiques ont leurs caprices qui déconcertent. Parfois nous restons de glace devant une œuvre d'art que nous aurions toutes raisons d'admirer ; d'autres fois, elle nous enchante, nous transporte ; notre admiration monte, monte d'elle-même, s'exalte au delà de toute mesure ; nous nous grisons de notre enthousiasme et des phrases que nous cherchons pour l'exprimer. Il nous est impossible de prévoir exactement l'effet que produira sur nous une œuvre donnée. Qui ne connaît cette déception, de revenir à une œuvre préférée et de n'en plus retrouver le charme ? Elle n'a pas baissé dans notre estime. Nous la jugeons toujours aussi parfaite, mais elle nous est devenue indifférente et comme extérieure. En sa présence, nous nous sentons rebelles à l'émotion, indifférents malgré nous ; nous ne pouvons plus l'aimer. Étant données ces allures fantasques, ces soubresauts, cette nature impulsive du sentiment, comment suivrait-il dans ses variations la perfection des choses, qui croît et décroît par degrés insensibles ?

La perfection des choses ne peut être évaluée que méthodiquement, en pleine lucidité d'esprit, par un effort de l'intelligence ; c'est un travail qui requiert du sang-froid et le développement des facultés critiques. Tout autres sont les dispositions favorables à l'éclosion du sentiment. Il est des moments où nous jugeons bien de la beauté, mais la sentons peu ; d'autres où nous la sentons bien, mais la jugeons mal. La critique et le sentiment supposant des dispositions différentes, mettant en jeu des facultés distinctes, ont peu de chances de s'accorder.

Le jugement par lequel nous évaluons la perfection des choses est conscient, par conséquent vérifiable et rectifiable. Si réflexion faite nous nous apercevons que nous avons attribué à tort certaines qualités à un objet, forcément nous lui attribuerons une moindre valeur ; à chaque défaut que nous lui reconnaîtrons, son apparente perfection décroîtra ; c'est une sorte de compte courant que nous tenons constamment à jour. Il n'en est pas de même de l'effet esthétique. L'inconscient y tient une large place. Sans doute il est déterminé en partie par l'idée que nous nous faisons de la perfection de la chose, et se modifie un peu quand cette idée change ; il tend à se mettre en harmonie avec elle ; mais il n'y arrive pas aussitôt, et souvent même il n'y arrive jamais ; car il n'est pas déterminé par la logique seule. Les autres raisons qui l'ont produit peuvent subsister, quand celle-ci a disparu. L'admiration est comme l'amour ; elle peut survivre à l'estime. Admirer une chose, c'est pourtant au fond la juger parfaite ; quand je continue à admirer une chose que j'ai reconnue défectueuse, je porte à la fois sur elle deux jugements contradictoires ; ma sensibilité affirme, et mon intelligence nie. C'est illogique, mais c'est ainsi. Comment ces deux assertions antagonistes ne se détruisent-elles pas ? C'est qu'elles ne se rencontrent pas vraiment. Les deux opérations mentales ne s'effectuent pas dans les mêmes régions de l'âme. L'une est consciente, l'autre inconsciente. C'est le Moi lucide qui nie la perfection ; c'est l'Inconscient, c'est l'Etre d'habitude, c'est l'Autre qui continue de l'affirmer. Cet antagonisme est de tous points comparable à celui qui se produit dans les illusions d'optique. Je sais bien que les objets que je crois apercevoir derrière un miroir sont irréels, je me rends parfaitement compte de l'illusion produite ; et pourtant, elle ne se dissipe pas ; à l'instant même où je nie la réalité de ces images, quelque chose en moi l'affirme encore. De même pour l'illusion esthétique. Habitué à interpréter certaines apparences comme signe de la perfection d'un objet, si ces apparences se représentent, je continue à les interpréter à ma manière

ordinaire, alors même que l'expérience ou le raisonnement m'avertissent que je me trompe. Si par exemple la fièvre faire reparaître sur un visage trop pâle les vives couleurs qui d'ordinaire accompagnent la santé, le malade nous semblera embelli de cet éclat que pourtant nous savons morbide et de fâcheux symptôme. Le sentiment se prend aux apparences coutumières, quand l'intelligence va au fond des choses et revise incessamment les jugements qu'elle porte sur leur perfection. Et c'est là une nouvelle occasion de conflit.

Il est inutile, je crois, de pousser plus avant ce parallèle. Ce que nous venons de dire suffit amplement à démontrer, non seulement la possibilité, mais la nécessité de ces conflits. Nous voyons clairement qu'il ne saurait y avoir exacte correspondance entre la perfection des choses et leur effet esthétique.

Mais alors, quel coup porté à la doctrine que nous comptions établir !

§ 2. — Conséquences théoriques et pratiques de cet écart

On entrevoit les conséquences théoriques et pratiques que peut avoir cette disproportion entre la valeur des choses et leur puissance d'expression. Essayons de les dérouler !

« Déjà nous avons dû reconnaître que la beauté des choses n'était pas seulement dans leur perfection, mais aussi dans leur effet esthétique : c'est donc à tout le moins un élément nouveau qu'il nous fallait faire entrer dans notre définition du beau. Mais voici que ce nouvel élément nous apparaît en outre comme une chose variable en soi. C'est donc non seulement un élément nouveau, mais un élément perturbateur, irrationnel, dont nous ne pouvons pas faire abstraction, puisqu'il entre en fait dans notre idée du beau, et qui par conséquent va nous obliger à remanier du tout au tout notre théorie.

« L'idée de perfection, autour de laquelle nous voulions faire graviter toute l'esthétique, va déchoir et passer au

second rang. Il ne serait plus logique d'en faire l'élément dominateur de nos jugements de goût ; en fait nous allons voir qu'elle ne les domine nullement, et même qu'elle tend à y jouer un rôle de plus en plus effacé. Ainsi la logique même des choses lui a fait prendre dans notre esprit la place qui lui revenait de droit ; et l'expérience se trouve conforme, non pas à la théorie sommaire que nous avions proposée d'abord, mais à la théorie complétée et rectifiée que nous avons établie ensuite. Déduisons les conséquences qu'entraîne l'intervention de l'effet esthétique dans nos jugements de goût et la recherche de cet effet dans l'art ; on sera frappé de voir comme elles coïncident exactement avec les faits. Le plein accord de la théorie avec l'expérience doit nous donner toute confiance dans sa justesse. Nous marchons sur le terrain solide.

« Par cela seul que nous tenons compte, dans notre évaluation de la beauté des choses, d'un élément autre que la perfection, et qui n'a pas avec la perfection de rapport fixe, *les deux idées de beauté et de perfection ont une tendance à se dissocier de plus en plus.* Si l'effet esthétique des choses était uniquement et absolument déterminé par la perfection que nous leur attribuons ; s'il y avait toujours parfaite correspondance entre ces deux éléments de la beauté, bien que distincts en soi ils tendraient à se confondre dans notre esprit : et ainsi la perfection, qui n'est que beauté partielle, nous semblerait bien près d'équivaloir à la beauté totale. Oui, pourrions-nous dire, la beauté est plus que la perfection nue ; c'est la perfection avec tous les sentiments qui lui font naturellement cortège, avec son attrait et l'admiration qu'elle inspire ; c'est la perfection dans tout son éclat et dans sa gloire. Mais comme ce surcroît ne lui ferait jamais défaut, nous ne nous sentirions pas obligés de stipuler expressément qu'il doit y être. Une chose étant parfaite, il irait sans dire que par là-même elle est belle ; nous passerions tout naturellement d'une idée à l'autre. La perfection resterait le chose essentielle qui implique toutes les autres, la déterminante de toutes les valeurs

esthétiques, le centre de rayonnement de la beauté. Supposez au contraire qu'il n'y ait aucun rapport fixe entre l'effet esthétique des choses et leur perfection, mais un rapport très variable. Du coup l'accord entre la perfection et la beauté sera rompu. Les deux idées tendront à se séparer dans notre esprit; elles se dissocieront d'autant plus, que l'expérience nous aura mieux fait constater l'amplitude de ces variations. Dans un esprit de médiocre culture esthétique, les deux idées vont encore ensemble ; elles continuent, comme nous l'avons montré, de se suggérer l'une l'autre. Pour le critique exercé, pour l'esthète, pour l'artiste, il n'en est plus de même. Voyez comme en présence d'une œuvre d'art qu'il s'agit d'apprécier méthodiquement, nous sommes naturellement portés à lui donner deux notes distinctes : l'une sur sa perfection technique, l'autre sur l'impression qu'elle produit ! Nous la jugeons successivement à ces deux points de vue ; et nous sentons bien qu'il faut procéder ainsi, l'observation intérieure nous ayant maintes fois montré que les deux valeurs ne coïncidaient pas nécessairement. Nous poussons même l'analyse plus loin. Dans une belle chose, non seulement nous distinguons la perfection de l'effet, mais nous distinguons les qualités qui lui donnent sa perfection de celles qui lui donnent son effet. Ainsi nous dirons d'une toile qu'elle est parfaite de dessin et charmante de coloration. Dans un poème, l'idée de perfection nous sera plutôt suggérée par les qualités de métier, par la pureté de la forme ou l'habileté de la composition, et nous attribuerons plutôt l'effet esthétique aux sentiments exprimés. Même analyse dans notre appréciation d'un édifice, d'un meuble ou d'un vase : nous verrons plutôt de la perfection dans sa structure architecturale, du charme dans son décor. De même encore, quand nous jugeons des productions de la nature, nous distinguons certaines qualités qui les rendent belles, et d'autres qui semblent faites uniquement pour le plaisir des yeux. Toutes ces distinctions sont si naturelles, si légitimes qu'elles ont fini par s'imposer à toute critique et sont devenues d'un usage constant. Or, il est

facile de voir ce que l'idée de perfection y perd. Nous nous habituons à la considérer isolément, à l'état abstrait, indépendamment de tous les sentiments qu'elle nous suggérait et qui nous la faisaient apparaître comme quelque chose d'exquis, de radieux, de magnifique. La voilà dépouillée de son auréole. Ce n'est plus qu'un simple concept. Dès lors, comment pourrions-nous songer encore à l'identifier avec l'idée du beau? Beauté = Perfection. Jamais esthète n'admettra cette formule. Pour l'homme vraiment épris du beau, les deux termes ne peuvent être équivalents : de l'un à l'autre il y a déchet. Le premier a gardé toutes ses séductions et son prestige ; le second est terne, sec, abstrait. Définir la beauté par la perfection, c'est l'appauvrir, c'est la déparer. Nous n'avons pas le droit de le faire.

« *La perfection n'équivaut pas à la beauté.* Seule et par elle-même, elle ne suffit pas à la constituer. Quand donc une chose serait merveilleusement adaptée à sa destination, pleinement conforme à son idéal, irréprochable, avant de la dire belle il faudra nous assurer encore qu'elle produit un suffisant effet esthétique ; si elle était parfaite sans plus, elle ne serait même pas belle à demi ; l'effet esthétique faisant défaut, elle ne donnerait d'aucune façon l'impression de beauté. — Mais comment cet effet esthétique pourra-t-il être obtenu ? Car enfin, c'est à l'objet de le provoquer. S'il ne nous le procure pas par sa seule perfection, que doit-il avoir en plus pour nous le donner ? — Il faut qu'il ait quelques-unes de ces qualités de surcroît, spécialement destinées à l'effet, et propres à le produire. Soit par exemple un animal de formes irréprochables, dont tous les membres sont adaptés au mieux à leur fonction : c'est par ces qualités plastiques qu'il nous donne l'idée de la perfection organique. Mais cela ne suffit pas pour qu'il nous paraisse beau. Il faudra encore qu'il ait, soit une taille exceptionnelle, soit des couleurs éclatantes ou une riche ornementation, soit enfin quelque qualité de luxe distincte de celles qui lui sont utiles à lui-même et qui constituent sa perfection. Un meuble sera parfait s'il est solidement et logiquement cons-

truit, exactement adapté à sa destination ; point n'est besoin pour cela qu'il soit verni, brillant, coloré, incrusté de nacre ou de cuivre ; mais ce décor est indispensable pour qu'il plaise aux yeux et produise son plein effet esthétique. — L'effet esthétique pourra encore être obtenu par un *excès* des qualités requises pour la perfection. Le fait est même si fréquent qu'on pourrait faire de cette surabondance une des caractéristiques essentielles de la beauté. Il est bon que la surface d'un meuble soit polie : elle est ainsi d'un contact plus agréable, et il est plus facile de la tenir nette ; mais il n'est pas nécessaire pour cela qu'elle soit polie comme un miroir. Ce lustre a même des inconvénients pour un objet d'usage courant ; il oblige à des précautions ; il est difficile à entretenir : et pourtant notre goût le requiert comme une condition de beauté. Le samedi, une ménagère flamande mettra son amour-propre à fourbir à tour de bras tous les cuivres de sa maison ; il ne lui suffit pas en effet qu'ils soient parfaitement entretenus, il faut qu'ils reluisent. C'est en allant au delà du nécessaire qu'on obtient la beauté. La lumière ne produira pas un effet esthétique si elle n'a que l'intensité nécessaire et suffisante pour éclairer parfaitement les objets ; mais qu'elle devienne éclatante, éblouissante, surabondante, elle excitera notre admiration. Nous admirons un homme d'une vigueur herculéenne, bien que cette vigueur ait peu d'usage pratique et qu'on puisse même se demander si la perfection de l'homme est vraiment d'être fort comme un taureau ; mais ces tours de force qui dénotent vraiment un excès de force prennent une valeur esthétique par leur excès même. Nous approuvons l'homme qui fait strictement son devoir ; nous admirons celui qui fait plus que la morale n'exigerait. Dans tous les cas de ce genre la beauté est obtenue par une sorte de luxe, de prodigalité dans le bien, par un excédent sur la perfection. Le parfait est ce qui répond à toutes nos exigences, le beau est ce qui les dépasse.

« Disons à un peintre, quand il nous convie à contempler sur le chevalet son œuvre nouvelle : cela est bien, très bien !

Il sera tenté de hausser les épaules tant cette appréciation lui semblera glaciale. Allons plus loin et proclamons que cela est parfait. Il trouvera encore le compliment médiocre. Tenir la perfection pour chose secondaire ! Attendre davantage ! On est tenté de trouver cette exigence absurde. Comment une œuvre pourrait-elle être plus que parfaite ? Et pourtant, il y a dans ce sentiment quelque chose de fondé. Nous n'avons parlé que de perfection. Nous n'avons rien dit encore de l'effet esthétique de l'œuvre. L'artiste a senti la restriction. Nous ne voyons rien à reprendre à son tableau. Nous sommes bien aimables. Mais n'avons-nous rien de mieux à en dire ? Quoi donc ? N'avons-nous pas été émus ? L'œuvre n'aurait-elle que des qualités négatives ? Manquerait-elle de charme, de poésie, ou de puissance, ou d'éclat, enfin du je ne sais quoi que nous attendions pour lui reconnaître à bon droit une véritable valeur d'art ? Pour peu que l'artiste tienne à notre jugement, il sera déçu. Au contraire, dites-lui simplement : cela est beau ! Il n'en demandera pas davantage. C'est la louange la plus haute qu'il puisse ambitionner. Affirmer qu'une œuvre d'art est belle absolument, c'est dire que tout y est, la perfection et le reste : c'est donc lui attribuer quelque chose de supérieur esthétiquement à la perfection même.

« Cette insuffisance de la simple perfection aura dans la pratique même de l'art des conséquences importantes. Il est tout naturel que l'artiste, tenant à l'effet esthétique et sachant qu'il ne peut l'obtenir avec la perfection seule, y vise directement. Puisque dans une œuvre les qualités qu'apprécie le plus l'intelligence ne sont pas tout à fait celles qu'apprécie le sentiment, il s'occupera spécialement de celles-ci, quand ce devrait être aux dépens de celles-là. Il ne s'attachera pas seulement à donner à ses créations la perfection intérieure, c'est-à-dire ces qualités intrinsèques que lui seul, qui connaît son œuvre par le dedans, serait à même d'apprécier ; il ne se contentera pas de la faire conforme à son propre idéal. A ce qu'exigerait strictement son goût, il ajoutera quelque chose pour plaire au nôtre, quelque chose

qui frappe notre imagination et nous émeuve sûrement. Le véritable artiste, dit-on, travaille pour lui-même ; il ne cherche que sa propre approbation ; pourvu que son œuvre le satisfasse complètement, peu lui importera l'opinion du public : il n'y songe même pas. A ce compte, il y aurait bien peu de véritables artistes. En pourra-t-on citer un seul qui ait eu cet absolu dédain de l'opinion ? Alors il faut qu'on me le montre solitaire, concentré, mystérieux, ne songeant à tirer aucun profit matériel de son labeur, fuyant la gloire, aussi dédaigneux du jugement de ses contemporains que de celui de la postérité, ne publiant rien, n'exposant rien, n'ayant qu'un rêve, c'est de faire pour lui-même une œuvre parfaite en soi. Et je ne conteste pas l'élévation d'un tel idéal. J'accorderai même que quelques artistes ont essayé de s'en rapprocher. Mais j'affirme qu'ils ne peuvent être qu'en bien petit nombre. Presque toujours l'artiste pense au public, au suffrage des connaisseurs ; il veut toucher certaines âmes : il se préoccupera donc de l'effet. Il est du reste des arts, comme l'éloquence, comme certains modes de la poésie, comme l'art dramatique, qui sont faits pour la foule, qui veulent et doivent exercer une action sociale. Dans ceux-là au moins l'artiste manquerait son but, s'il recherchait la perfection pure, indépendamment de l'effet esthétique. Il doit user d'artifice, et savoir jouer du cœur humain, puisqu'il veut le toucher. Cette préoccupation est plus que légitime, elle est obligatoire. Ote-t-elle à l'œuvre quoi que ce soit de sa valeur d'art ? Oui sans doute, si l'on poursuit un effet grossier par des moyens vulgaires. Non mille fois, si les moyens sont ingénieux, subtils, fondus dans l'œuvre et non plaqués sur elle. Dans un drame, par exemple, le véritable connaisseur n'aura que mépris pour ces tirades et ces éclats de voix qui forcent l'applaudissement, pour ces coups de théâtre qui secouent brutalement le spectateur, pour ce faux pathétique auquel on se laisse prendre malgré soi et qui pique les yeux, y fait venir les larmes par une action toute physique, comme le ferait un oignon qu'on épluche. Mais il admirera un drame humain, vivant, où les

personnages ne diront rien qui ne soit dans leur situation et leur caractère, où tout sera ordonné cependant pour qu'à un moment donné l'effet d'admiration, de terreur ou de pitié, savamment ménagé, soit porté à son comble. C'est ainsi qu'un artiste consommé se préoccupe de donner à son œuvre, outre la perfection propre, le maximum d'effet esthétique.

Non seulement la perfection n'équivaut pas à la beauté, mais elle ne peut même servir à la mesurer, n'étant pas avec elle en rapport fixe. Voilà qui est plus grave. Le seul fait d'introduire dans notre équation de la beauté un élément nouveau, l'élément sensible, nous obligerait déjà à compliquer beaucoup nos formules, quand bien même cet élément serait avec la perfection en rapport défini. En admettant, par exemple, qu'à tout accroissement de perfection corresponde un accroissement, d'importance égale, dans l'effet esthétique, il s'ensuivra que lorsque la perfection s'accroîtra d'un degré, la beauté s'accroîtra de deux. Une chose deux fois plus parfaite nous paraîtrait donc quatre fois plus belle. En admettant d'autres proportions entre la perfection et l'effet, on arriverait à d'autres lois ; et l'on pourrait ainsi jouer aux formules mathématiques en disant, par exemple, que la beauté croît comme le carré, ou comme le cube, ou comme la racine carrée de la perfection. On voit ce qu'il y aurait de conjectural, sous leur apparente précision, dans de telles formules. Mais il n'en resterait pas moins acquis que la perfection est avec la beauté en relation assez constante pour lui servir de mesure au moins approximative. Nous serions à tout le moins certains que toutes deux doivent grandir ou décroître en même temps. Mais s'il est reconnu qu'il n'y a pas de rapport fixe entre les deux éléments de la beauté, il est évident qu'il ne peut y en avoir non plus entre la beauté même et l'un quelconque de ses éléments : c'est dire que le rapport de la perfection à la beauté échappe à toute évaluation précise. Il peut se faire qu'elles ne varient pas dans les mêmes proportions, et même qu'elles ne varient pas dans le même sens. Or, l'expérience nous montre que cela arrive en effet.

« *La perfection peut croître sans que la beauté grandisse.* Les choses les plus parfaites ne sont pas nécessairement les plus belles, puisque leur effet esthétique ne répond pas nécessairement à leur perfection. Il y a même chance pour qu'à une plus grande perfection réponde plutôt un moindre effet. Pour le démontrer, il nous suffit de répéter ici et d'appliquer ce que nous avons dit des rapports de la perfection avec le sentiment. Les qualités solides et de fond, que nous estimons avant tout et qui donnent aux choses leur véritable valeur, ne sont pas celles qui nous charment le plus, ou excitent notre plus vive admiration ; des qualités beaucoup plus superficielles, mais qui, par cela même, sont immédiatement perçues, frapperont davantage et détermineront plutôt le sentiment. Il faut remarquer en outre que la perfection, si estimable qu'elle soit en elle-même, a plutôt chance de se rencontrer dans les choses médiocres ; car c'est à celles-là qu'il est le plus facile d'assigner un idéal déterminé, et c'est dans celles-là que l'idéal peut être le plus aisément atteint. Nous concevons une perfection dans des choses très simples, dans la forme d'une ligne, dans la justesse d'une note, dans la régularité d'un rythme, dans la facture d'un vers. Mais nous faisons-nous un idéal précis de ce que doit être un drame, un poème épique, une symphonie ? Concevons-nous que cet idéal puisse être réalisé ? Non sans doute. En pareille matière, la perfection est inaccessible. Je me figure bien un sonnet sans défauts, mais non tout un poème ; et quand le poème serait sans défauts, il ne serait pas encore le poème parfait. Il n'aurait pas toutes les qualités possibles au plus haut degré possible : cela n'est pas concevable, cela n'est pas réalisable. La perfection ne sera donc atteinte que dans les petites choses, dans les genres inférieurs, ou dans les grandes œuvres pour leurs qualités secondaires : aussi aura-t-elle chance de n'avoir jamais qu'une médiocre valeur esthétique. Prenons les exemples que nous avons nous-mêmes cités pour montrer que toute chose parfaite nous donnait une impression de beauté : nous devons avouer que dans les cas où la perfection était le plus évidente l'impres-

sion de beauté était assez faible. On peut faire du cercle géométrique le symbole même de la perfection, on n'en fera pas le type de la suprême beauté.

« Inversement donc, *la perfection peut décroître sans que la beauté décline.* La perfection est toujours nécessaire ; elle ne peut tomber à zéro ; mais elle peut diminuer beaucoup, devenir moins apparente, plus contestable : si cette décroissance des qualités intrinsèques de l'objet est compensée par un accroissement dans l'effet produit, en somme la beauté ne diminuera pas. Les plus belles choses sont loin d'être les plus parfaites. Songez à une œuvre littéraire qui vous ait donné, dans toute son intensité, la grande émotion du beau, le frisson du sublime. Je suis persuadé que votre pensée ne se portera pas sur une de ces œuvres achevées, irréprochables, qui ont été exécutées sans un instant de défaillance par un écrivain sûr de son métier, mais sur une de ces œuvres troubles, puissantes, passionnées, où de magnifiques élans alternent avec des chutes déconcertantes, sublimes et triviales à la fois, obscures avec des fulgurations de génie, que leurs admirateurs les plus enthousiastes n'oseraient qualifier de parfaites.

« On nous dira que ces œuvres n'en sont pas moins dépréciées dans une certaine mesure par les défauts que nous leur reconnaissons ; que si elles les rachètent par d'autres qualités, il vaudrait mieux qu'elles n'eussent pas à les racheter du tout ; que l'on peut rêver d'œuvres supérieures encore dans lesquelles, avec des qualités aussi éclatantes, on ne trouverait aucun de ces défauts. Celles-là ne porteraient-elles pas notre enthousiasme à son comble ? Ayant à la fois la beauté de perfection et l'autre, n'atteindraient-elles pas à la suprême beauté ? — On peut, en effet, rêver de telles œuvres. Mais sont-elles vraiment possibles ? La chose est douteuse. Le souci d'obtenir l'absolue perfection ne refroidirait-il pas l'inspiration de l'écrivain, en déconcertant les allures naturelles de son génie ? Certains défauts de l'esprit ne sont-ils pas inhérents à ses qualités mêmes ? L'écrivain exercé peut se dédoubler suffisamment pour surveiller son

style en même temps qu'il s'abandonne à son inspiration ; il pourra donc obtenir du même coup la richesse des images, l'ampleur, la spontanéité des sentiments, et la correction de la forme. Mais peut-il exercer ce contrôle sur sa pensée même, de façon à en diriger le cours ? S'il est maître de l'expression de ses sentiments, est-il assez maître de ses sentiments eux-mêmes pour les porter, eux aussi, à leur perfection ? Si une telle organisation mentale est physiologiquement possible, à coup sûr l'histoire n'en fournit pas d'exemple. — Admettons néanmoins que ce chef-d'œuvre surhumain puisse être réalisé. Il aurait plus de valeur que toute œuvre actuellement existante, cela n'est pas douteux. Il serait d'un prix inestimable. Nous nous croirions tenus en conscience de le déclarer absolument beau. Le serait-il vraiment ? La chose n'est pas bien certaine. Les sentiments esthétiques atteignent assez vite un maximum qui ne peut être dépassé. Ils supposent, en outre, des contrastes, des repos, une intermittence ; ils s'épuisent par leur continuité. Une œuvre constamment sublime serait fatigante, sinon ennuyeuse. Une œuvre simplement humaine, avec ses qualités et ses défauts, ses lumières et ses ombres, semble plus propre à porter le sentiment esthétique à sa plus haute intensité. On pourrait voir dans les défaillances du génie une sorte de ruse inconsciente, destinée à faire mieux sentir quand il se relève le mérite de son effort. Tel le gymnasiarque qui, pour mieux faire applaudir son dernier tour de force, le manque une fois, deux fois. L'anxiété devient poignante. Il faut que ce tour soit vraiment prodigieux pour que lui, si fort, ne puisse l'exécuter ! N'est-ce pas trop demander aux forces humaines ? Y arrivera-t-il jamais ? D'un suprême effort il y réussit, et les applaudissements éclatent. On a l'impression qu'il est allé au delà du possible, qu'il s'est surpassé lui-même. C'est une des règles élémentaires de l'art athlétique, qu'il ne faut jamais laisser le spectateur perdre conscience du risque que l'on court et de la difficulté dont on triomphe. S'il est gracieux de dissimuler l'effort, il est sublime de le montrer. L'aisance même ne produit tout son

effet esthétique que si elle est mise de quelque manière en valeur, et semble elle-même surprenante. De même pour l'effet d'une œuvre littéraire. Les inégalités du génie contribuent à le mettre en valeur. Elles nous donnent le perpétuel sentiment du péril à éviter, de l'effort à faire, de la difficulté vaincue : sentiment indispensable à l'effet esthétique, et que la perfection continue ne saurait donner. C'est donc avec une moindre perfection que l'impression du beau sera portée à son maximum d'intensité.

« Libre à vous, bien entendu, de tenir à la perfection plus encore qu'à la beauté, et d'accorder toute votre estime aux artistes honnêtes, sincères, convaincus, qui ne font aucun sacrifice à l'effet. Il n'est pas évident *a priori* que la fin suprême de l'art soit de produire l'impression du beau de la manière la plus intense; il se peut qu'il ait à remplir une tâche plus sérieuse et plus élevée. Gardons-nous d'un malentendu. De tout ce que nous venons de dire pour démontrer que la perfection n'équivaut pas à la beauté mais n'en est qu'un élément secondaire, il ne faudrait pas se hâter de conclure que la perfection est chose méprisable en soi. Il n'en faudrait même pas conclure qu'absolument elle est inférieure à la beauté. Elle lui est inférieure *esthétiquement*, voilà tout ce que nous avons voulu établir. On peut, si l'on veut, retourner contre les esthètes tout ce que, nous plaçant à leur point de vue, nous avons dit contre la perfection. Qu'ils soient logiquement amenés à la dédaigner, c'est ce qui moralement les condamne : rien, en effet, ne saurait montrer d'une manière plus significative les dangers que présente, dans la pratique de la vie comme dans l'art, l'unique souci de la beauté. Mais nous ne faisons pas ici de la morale, nous ne faisons que de l'esthétique. Il importe de ne pas embrouiller les questions. Nous cherchons, pour arriver à la définir exactement, quelle est en fait l'idée que nous nous faisons du beau. Entre la beauté, telle que nous la concevons, et la perfection, il y a une différence telle, qu'à une moindre perfection correspond souvent une plus grande beauté. Voilà le fait qui doit être constaté, quelles qu'en puissent

être les conséquences, et qu'il faut bien admettre avec toutes ces conséquences.

« On peut signaler toute une catégorie d'objets auxquels chacun attribue une grande valeur esthétique, et qui pourtant ne nous donnent qu'à un très faible degré, si même ils nous la donnent à un degré quelconque, l'idée de la perfection. Je vais en citer un certain nombre, en les variant autant que possible pour mieux faire sentir leur ressemblance profonde. Pensons à l'effet que peut produire une goutte de rosée scintillant sur un brin d'herbe, un ruisseau limpide, des feuilles légères qui tremblent au vent, la clairière d'un bois, des papillons voltigeant de fleur en fleur, des chants d'oiseau, l'étoile du matin brillant dans le ciel pâli, la voix profonde du vent qui passe dans la forêt, le bruit lointain des vagues déferlant sur la grève, une cascade ruisselante et grondante, un prodigieux entassement de roches, une plaine immense, la brusque illumination des nuées d'orage dans un éclat de foudre. Et maintenant, à chacune des images évoquées, interrogeons-nous! Que nous suggèrent-elles ? Est-ce l'idée de la perfection ? A un bien faible degré. Mais chacune d'elles, cela n'est pas douteux, nous apporte une impression. Celles-ci nous charment par d'exquises sensations. Celles-là nous touchent le cœur ou nous frappent l'imagination. Parlant de tels objets, nous hésiterons à les qualifier de beaux, tant est grand leur contraste avec ceux auxquels nous donnons d'ordinaire ce qualificatif et qui ont tous quelque perfection de forme ; mais on les dira jolis, gracieux, charmants, poétiques, grandioses, sublimes; et pour bien montrer qu'ils forment une catégorie à part, on les désignera d'un nom spécifique : de tous on dira qu'ils sont *esthétiques*. Ce mot, consacré par l'usage, dit bien ce qu'il veut dire. Il n'est pas tout à fait synonyme du mot de beauté, qui a une signification plus large; en disant qu'une chose est *esthétique,* sans doute nous entendons dire qu'elle est belle, mais d'une beauté spéciale, qui est la *beauté de sentiment*.

« Cette beauté de sentiment, nous la trouverons à l'état

pur dans l'expression du visage humain. C'est la grâce du sourire ; c'est le rayon de joie qui éclaire une physionomie, ou la tristesse vague qui passe sur elle comme l'ombre d'un nuage ; ce sont les sentiments violents, l'indignation, le désespoir, la terreur, qui transfigurent la face la plus vulgaire en appliquant sur elle le masque tragique. Peut-on dire que ces expressions soient belles ? On hésitera à l'affirmer, par crainte des équivoques auxquelles prête ce mot encore mal défini. Mais on affirmera en toute certitude qu'elles ont une valeur esthétique.

« Il en est de même de la beauté que nous reconnaissons à certaines œuvres d'art, drames, romans, poèmes, musique, peinture, sculpture, décor, qui ne semblent pas être le produit de l'intelligence mais du sentiment pur, et ne s'adressent pas à l'intelligence mais au sentiment seul. Toute logique, toute combinaison rationnelle en est absente. Critiquez-les de sang-froid, vous leur trouverez tous les défauts qu'il vous plaira. Mais laissez-vous aller sans réfléchir, et vous serez pris à leur charme. On a cherché la caractéristique de l'art nouveau : je crois qu'elle est bien là, dans la recherche des beautés de pur sentiment. L'art classique est réfléchi, pondéré, logique ; il cherche la beauté de perfection ; et quiconque la cherche, même dans des voies nouvelles, est avec lui. Quand par exemple les artisans du décor se sont avisés de renoncer à des formules vieillies et d'adapter résolument chaque objet à sa destination, ils n'ont fait que revenir aux véritables traditions du rationalisme, dont l'esprit s'était un instant perdu. Ils ont fait œuvre classique. Ce qui est vraiment *style moderne*, ce sont ces lignes qui ne sont exigées par aucune nécessité de construction, qui vont où leur fantaisie les mène et ne sont justifiées que par leur grâce ; ce sont ces vagues rappels de formes végétales ou animales, c'est cette libre fantaisie du décor, c'est ce charme incomparable de la couleur. Ce qui est vraiment nouveau, c'est cette transfiguration de la matière qui lui donne un caractère idéal et purement psychique ; c'est cette recherche intense de l'expression pure ; c'est cette idée qui

eût semblé paradoxale il y a vingt ans, de faire d'une maison, d'une table, d'un vase, d'une agrafe une œuvre toute de sentiment et de poésie. Voilà le résultat qui a été poursuivi à travers quelques excentricités, et finalement a été obtenu. Dans toutes les autres formes de l'art, un mouvement parallèle s'est produit; des œuvres ont été conçues qui procèdent de la même inspiration, qui sont de même école, et que nous avons une tendance à grouper ensemble tant elles ont de naturelles affinités. Subtil, prenant, profond, intérieur, c'est l'art de pur sentiment, c'est l'art nouveau.

« Il tend donc à se former deux types de beauté tout différents, qui se partagent notre goût. Dans tous deux il y a à la fois de la perfection et de l'effet esthétique, et c'est pour cela que nous les disons beaux tous deux. Mais dans l'un la perfection domine, dans l'autre c'est l'effet esthétique. Cette tendance de l'idée du beau à se différencier était toute naturelle. Du moment que nous faisons entrer dans sa composition deux éléments hétérogènes et variables qui n'ont aucune raison pour rester en équilibre, on devait aboutir à la formation de deux concepts distincts, caractérisés par la prédominance de l'un ou l'autre élément.

« Ceci nous explique les divergences qui se sont produites dans la définition du beau. On peut constater que sur cette question les théoriciens se partagent en deux groupes : l'école de la perfection et l'école du sentiment. Les uns définissent le beau par des qualités objectives, unité, variété, ordre, régularité, finalité ; peu importe la qualité choisie, il s'agit toujours de celle qui est conçue comme donnant à la chose le plus haut degré de perfection. Les autres parleront du plaisir que nous avons à percevoir l'objet, du libre jeu qu'il donne à nos facultés représentatives et dont nous jouissons en le contemplant, de l'impression qu'il fait sur l'imagination ou sur le cœur, du mouvement de sympathie qui nous porte vers lui ; ils peuvent ne pas s'accorder sur le sentiment qu'ils qualifient par excellence de sentiment esthétique, mais toujours la beauté est

définie par quelque qualité subjective, par un effet produit sur notre propre sensibilité.

« Entre ces deux définitions de la beauté, laquelle devons-nous choisir ? A première vue, elles semblent équivalentes. Toutes deux sont justes en ce que chacune répond exactement à certaine conception du beau. Nous ne voyons encore aucun motif pour préférer l'une à l'autre. Nous aurions bien une tendance à déclarer plus juste celle qui répondrait le mieux à notre conception personnelle, mais ce serait là une raison toute subjective, que ne saurait justifier notre choix aux yeux d'autrui ni même à nos propres yeux.

« Essaierons-nous d'un compromis, en proposant une conception moyenne, une sorte de juste milieu entre ces deux opinions extrêmes ? Nous pourrions dire par exemple que la véritable beauté est celle où les deux éléments se trouveront combinés en égale proportion. Mais de ce que cette troisième conception tient le milieu entre les deux autres, il ne s'ensuit nullement qu'elle ait sur elles une supériorité quelconque. Elle n'est qu'un cas particulier des innombrables combinaisons possibles entre la perfection et l'effet esthétique. Elle a même cet inconvénient d'être neutre, de ne pas prendre franchement parti, et en voulant ménager tout le monde de ne donner pleine satisfaction à personne. Une esthétique établie sur cette définition soi-disant conciliante serait sans action sur les esprits. En admettant même qu'un instant les théoriciens se mettent d'accord pour l'adopter, il est difficile de croire que l'équilibre puisse être longtemps gardé entre les deux éléments constitutifs de l'idée du beau ; les mêmes raisons qui l'ont rompu déjà le rompraient de nouveau ; et bientôt se reconstitueraient les deux partis extrêmes. Pourquoi souhaiter d'ailleurs que tous les esprits se fassent exactement la même idée de la beauté ? Le mieux serait en somme, constatant que l'opinion est divisée, de laisser les choses en état, et de reconnaître qu'il existe en fait deux sortes de beauté irréductibles, l'une qui se définit par la perfection, l'autre qui se définit par l'effet esthétique. Ces deux beautés resteront toujours

en présence. A tout jamais elles se partageront notre goût.

« Il n'est pourtant pas vraisemblable qu'elles se le partagent également. Deux forces morales ne peuvent ainsi rester en parfait équilibre. Il faut donc s'attendre à ce qu'une des deux conceptions prenne supériorité sur l'autre.

« Or c'est une sorte de loi, facile à constater, que depuis quelque temps au moins l'équilibre tend à se rompre au profit de la beauté de sentiment. Au-dessus de la beauté régulière et purement formelle nous mettons la grâce, nous mettons le pathétique, nous mettons le sublime.

« L'idée du beau subit une évolution indéniable. Des deux éléments dont elle se compose, l'élément sensible tend à prédominer, et l'élément rationnel passe plutôt au second rang. L'art lui-même, qui à chaque époque a dû se mettre en harmonie avec les goûts du moment, puisqu'il s'en inspirait et cherchait à les satisfaire, obéissant à cette transformation des idées, a dû évoluer lui aussi de la perfection à l'effet. Aux beaux jours du rationalisme, on pouvait soutenir que la fin suprême de l'art est de nous mettre sous les yeux une œuvre parfaite en soi, qui donne pleine satisfaction à l'esprit. Une telle théorie semblerait tout à fait insuffisante aujourd'hui : chacun sentirait bien que dans ce programme trop classique la chose essentielle est oubliée. Que fait-on de l'émotion? Que fait-on pour le cœur? Le sens commun est encore rationaliste. Mais l'élite des artistes s'est déjà prononcée pour la conception esthétique de la beauté. Il est probable qu'ils entraîneront la foule, et que leur façon particulière de concevoir le beau s'imposera, en sorte que l'art de sentiment serait vraiment l'art de l'avenir.

« Jusqu'où ira cette révolution? Sera-t-elle définitive? Ou bien doit-on s'attendre à une réaction qui nous ramènera au rationalisme, et le goût humain ne ferait-il ainsi qu'osciller indéfiniment d'un conception à l'autre? C'est ce qu'il nous est impossible de prévoir : la loi que nous avons constatée est trop empirique, les observations sur lesquelles nous la fondons sont de trop courte durée pour que nous puissions en garantir la permanence. Il serait donc téméraire de pro-

phétiser à trop longue échéance. L'homme de l'avenir pensera de la beauté ce qu'il voudra. Pour nous, nous devons nous contenter d'adopter la conception la plus élevée qu'on s'en puisse faire de notre temps. Sans nier la beauté de perfection et l'art rationaliste, nous mettrons donc au-dessus la conception esthétique du beau et l'art de sentiment. Cette conception étant celle à laquelle adhèrent dès maintenant les critiques les plus délicats et les artistes les plus raffinés ; celle qui représente plutôt le dernier progrès acquis, et qui selon toute vraisemblance doit s'imposer dans un avenir prochain, mieux vaut l'adopter dès maintenant. Nous dirons donc, et ce sera, semble-t-il, la naturelle conclusion de cette longue enquête, que la beauté, telle que la conçoit le goût moderne, est faite de perfection et d'effet esthétique, avec tendance manifeste à faire prédominer l'effet esthétique sur la perfection. »

Nous avons développé avec intérêt et sympathie ces idées, qui pourtant se présentent comme une objection à notre théorie. C'est qu'elles reposent sur des observations justes dont nous pouvons faire notre profit. Mais nous rejetons les conclusions qu'on prétend en tirer.

CHAPITRE IV

RAPPROCHEMENT NÉCESSAIRE

Rectification de l'idée du parfait. — Rectification des sentiments esthétiques. Admiration, agrément, expression morale. — Conciliation finale.

§ 1. — Rectification de l'idée du parfait

On nous montre qu'en fait il y a un écart notable entre les deux idées de perfection et de beauté. J'admets, il le faut bien, la réalité de cet écart. Mais je dis qu'*il ne devrait pas exister*. Reprenant en effet les cas de divergence que l'on a signalés, nous allons voir qu'ils sont toujours imputables à quelque équivoque du langage, à quelque méprise dans nos évaluations, à quelque illogisme dans nos idées ou nos sentiments. Chaque fois qu'ils se produisent, c'est par notre faute. Mieux informés, nous saurons les éviter ; nous rectifierons ces erreurs. Si donc l'idée du beau, telle qu'on la conçoit ordinairement, n'a que des rapports assez lointains avec l'idée du parfait, telle qu'on la conçoit ordinairement, entre la beauté bien entendue et la perfection bien entendue nous retrouverons le rapport le plus étroit. Les deux idées, indûment séparées, reviendront en coïncidence, et finalement nous serons autorisés à définir l'une par l'autre.

Faisons sur l'idée du parfait ce premier travail de rectification. Par quelle aberration peut-on la laisser déchoir au point de faire de la perfection une chose médiocre, et de peu de valeur ? N'est-elle pas par définition même un optimum ? N'implique-t-elle pas un maximum de valeur ? Vous

n'avez le droit de dire parfait un objet, que s'il a au plus haut degré possible toutes les qualités désirables, s'il vous donne pleine satisfaction à tous les points de vue, s'il est absolument conforme à votre idéal ; car c'est cela même que l'on entend par la perfection. Mais alors, que peut-il lui manquer, une fois sa perfection reconnue et affirmée ?

Vous n'avez plus aucune restriction à faire, sous peine de retirer en un sens ce que vous affirmez dans l'autre, et en somme, de vous contredire. Admettre par exemple qu'une œuvre d'art est parfaite en soi, mais insinuer en même temps qu'elle est froide, dépourvue d'expression et de poésie, c'est affirmer qu'elle a toutes les qualités sauf celle à laquelle on tient le plus : mieux vaudrait dire du premier coup qu'on la tient pour médiocre. Bien plus, une fois la perfection affirmée, vous n'avez le droit de lui rien ajouter. Que pourriez-vous lui ajouter en effet ? Un défaut ? Ce serait la faire décroître. Une qualité ? Ce serait reconnaître qu'elle ne l'avait pas, et par conséquent qu'elle n'était pas complète. Un attribut indifférent ? Cela ne pourrait augmenter sa valeur. Il n'y a donc pas de chose plus que parfaite. — Pour arriver à dédaigner la perfection, il faut qu'on la conçoive d'une manière tout à fait fausse et incomplète, par exemple comme la simple absence de défauts. — Ainsi entendue, il est clair qu'elle n'est pas ce que nous pouvons imaginer de mieux, car au-dessus de l'objet seulement irréprochable, nous mettrons celui qui aurait en outre quelques qualités positives ; mais, s'il y a mieux, cela n'est donc pas la perfection. La concevoir ainsi, c'est donc fort mal l'entendre.

On cite des cas où il semble que l'effet esthétique soit obtenu en dépassant la perfection même : tel le cas de la lumière, qui pour produire un effet esthétique devra être surabondante. Il est facile de montrer que, dans ce cas, la perfection ne nous semble pas dépassée, mais atteinte, notre idéal n'étant pas que la lumière éclaire suffisamment les objets, mais qu'elle acquière toute l'intensité possible ; idéal tellement désintéressé que, pour le plaisir de le voir réalisé, nous acceptons l'éblouissement même.

Je ne discute pas le bien fondé de ce jugement : si j'avais à l'apprécier rationnellement, je dirais que l'on a tort de trouver belle une lumière vraiment trop intense. Mais, pour le moment, je me contente de constater que lorsque nous disons que l'on dépasse la perfection, ce n'est et ne peut être qu'une façon de parler assez défectueuse, car logiquement il n'y a rien au-dessus ; elle marque le point le plus élevé de la courbe des valeurs ; si peu qu'on aille au delà, forcément l'on s'abaisse.

L'idée de perfection étant de la sorte rectifiée, complétée, et portée à sa pleine valeur, il va de soi qu'on ne peut rien mettre au-dessus d'elle.

Dès lors, la crainte que l'on éprouve de n'en pas dire assez en définissant la beauté par la perfection, n'a plus de raison d'être : comment la ferait-on déchoir d'une manière quelconque en l'identifiant à ce que nous pouvons concevoir de plus élevé ? On pourrait craindre plutôt d'en trop dire. L'idée du parfait, telle que nous venons de la rétablir, se trouve supérieure à l'idée du beau, telle qu'on la conçoit ordinairement.

Mais faisons sur cette idée de beauté un travail de rectification analogue, de manière à la mettre elle aussi d'accord avec elle-même, et l'équilibre sera rétabli Les deux idées se retrouveront au même niveau.

§ 2. — Rectification des sentiments esthétiques

J'admets pleinement que nous fassions entrer le sentiment dans notre conception du beau. Toute théorie qui prétendrait déterminer la beauté des choses, abstraction faite de l'effet qu'elles produisent sur la sensibilité, serait incomplète, stérile et fausse. La beauté est pénétrée en quelque sorte de sentiment. Pour qui n'admirerait rien, n'aimerait rien, elle n'existerait pas. Un être doué de l'intelligence la plus merveilleuse, mais dénué de sensibilité, se ferait peut-être une idée assez nette de la perfection des choses : il ne pourrait se représenter rien d'analogue à ce que nous entendons par

la beauté ; il en parlerait comme un aveugle parle des couleurs. Les partisans de la beauté de sentiment ont raison d'admettre une telle beauté ; ils ont raison d'y tenir ; ils ont raison de se passionner pour elle. En cela nous sommes de cœur avec eux. Ils ont rendu à la science du beau ce grand service, de l'empêcher de se perdre en un sec intellectualisme. Nous les sentons plus près de la vérité que les purs intellectualistes, et mieux faits pour comprendre ce qu'il y a de plus délicat, de purement moral dans la beauté. De là cette sympathie qui nous a porté vers eux quand nous exposions leurs doctrines, et qui les portera vers nous, je l'espère, quand ils étudieront les nôtres. Je suis persuadé que nous trouverons facilement un terrain d'entente.

J'accorde donc aux partisans de l'école esthétique que dans notre évaluation de la beauté des choses nous devons tenir grand compte des sentiments qu'elles nous inspirent. Mais je ne leur accorderai pas, et eux-mêmes n'ont jamais prétendu que la beauté d'un objet puisse se mesurer simplement à l'intensité de l'effet produit. Cette évaluation est beaucoup plus délicate. Il faut faire attention à la nature de ces sentiments, à leur qualité propre, à leur convenance. Nous ne les regarderons et ne devrons les regarder comme un élément de beauté que sous certaines conditions qui restent à déterminer. Or, comme nous allons le voir, la première de toutes ces conditions, la plus essentielle, celle en laquelle se résument toutes les autres, est précisément que les sentiments en question impliquent et dénotent quelque perfection dans l'objet, de sorte que la beauté de sentiment, bien entendue, nous ramène invinciblement à la beauté de perfection, avec laquelle elle doit s'identifier.

Que devons-nous admirer ?

Parmi les divers sentiments que les belles choses peuvent nous inspirer et qui concourent à former ce que l'on appelle leur effet esthétique, il en est toute une catégorie qui devraient évidemment être proportionnés à la perfection

de l'objet. Ce sont les sentiments de nature *admirative*.

Pour cette classe de sentiments au moins, il est manifeste qu'un contrôle rationnel est possible, et même obligatoire. Dans l'admiration en effet, il y a plus qu'une émotion toute sensible : toujours il y a un jugement porté sur la chose que nous admirons. Si nous avons commencé à l'admirer, c'est parce que nous avons découvert ou cru découvrir en elle quelque qualité que nous estimons particulièrement. En persévérant dans notre admiration, nous nous confirmons dans ce jugement ; nous affirmons avec une conviction croissante que l'objet a bien cette qualité, et que cette qualité est bien d'un haut prix. Si cette analyse est exacte, et il me semble difficile de la contester, surtout dans les cas typiques où l'admiration est franche et formelle, on voit que le sentiment n'est plus libre. Impliquant une certaine évaluation des choses, il doit être conforme à leur réelle valeur. Je ne me fonde ici sur aucune théorie personnelle du beau ; je prends le sentiment en lui-même, avec les convictions qu'il implique et que lui-même proclame, et je dis : l'admiration se sent tenue d'être juste, puisqu'elle prétend juger. En lui rappelant qu'elle doit prendre garde de porter à faux, nous n'exigeons rien d'elle, si ce n'est qu'elle fasse réellement ce qu'elle veut et croit faire.

Voici une œuvre d'art que j'admirais pleinement. On m'y signale quelque défaut. Mon admiration ne va-t-elle pas tomber ? Il faut au moins qu'elle décroisse. Ces défauts reconnus, je n'ai plus le droit d admirer comme auparavant ; ou bien je ne sais plus ce qu'admirer veut dire. Par contre, devant une œuvre parfaite, il faut que je l'admire. Si je ne l'admire pas parce que je méconnais sa perfection, je suis dans l'erreur ; et si, comme il arrive, je me refuse à l'admirer tout en reconnaissant qu'elle est parfaite, c'est pis encore. Je retire en un sens ce que j'accorde dans l'autre. J'affirme de tête et nie de cœur. Je tolère que mon intelligence et ma sensibilité soient en conflit. Je suis dans l'équivoque et la contradiction.

Il faut donc que nos admirations ne portent pas à faux, et que l'objet ait réellement la qualité que nous lui reconnais-

sons. Mais il s'agit aussi de savoir à quel degré il présente cette qualité, et jusqu'à quel point elle est par elle-même estimable. Prenons des exemples. Dans un cirque, un gymnasiarque exécute un tour de force qui semble prodigieux : enthousiasme du public, bravos, applaudissements, trépignements. Que signifie cette exubérante admiration ? Plus fortement, plus clairement encore que ne le feraient des paroles, elle exprime le jugement que l'on porte sur la force physique de cet homme, et l'estime dans laquelle on tient la force physique. Elle veut dire qu'évidemment cet homme possède à un degré extraordinaire une qualité qu'à ce moment au moins on met au-dessus de tout. Cette double évaluation doit évidemment être contrôlée. Ce tour est-il vraiment aussi difficile qu'il en a l'air ? Pour en être sûr, il faudrait avoir quelque compétence dans les choses de la gymnastique. On saurait alors si cet exercice exige une force exceptionnelle, ou s'il n'est qu'un *truc musculaire*, indigne d'un véritable athlète. Si je ne sais même pas quelle différence il y a comme difficulté entre la « planche en avant » et la « planche en arrière », je n'ai pas le droit de critiquer. Je n'ai pas seulement le droit d'applaudir. Et maintenant, à supposer que cet homme soit réellement très fort, a-t-on raison d'estimer si haut la vigueur des muscles ? Tout en lui reconnaissant une réelle valeur, on pourrait réserver ce délire d'enthousiasme pour quelque occasion plus sérieuse. Un violoniste exécute avec une étonnante virtuosité un *concerto* où toutes les difficultés ont été accumulées à plaisir ; on lui fait une ovation. Évidemment il possède à un degré éminent la qualité qu'on applaudit en lui. Mais il reste à savoir si la pure virtuosité est le comble de l'art. S'il était prouvé à la réflexion que c'est une qualité estimable sans doute et même nécessaire, mais secondaire après tout, on devrait reconnaître qu'il y a quelque chose d'excessif dans l'admiration qu'elle excite. Un orateur me secoue par de belles phrases. Si ces phrases ne sont que des clichés, j'ai tort d'être secoué, j'ai tort d'être ému. Inversement, on pourra me blâmer d'être parfois trop indifférent à des qualités très estimables

en soi, telles que la correction et l'harmonie des mouvements, la pureté du jeu et son expression pathétique, la force des arguments et leur réelle élévation morale.

En général, nous sommes injustes pour le talent moyen. Ouvrez chaque année, à l'ouverture de nos Salons, les journaux et revues d'art ; c'est toujours la même plainte : « Nous sommes submergés ; tout le monde a du talent ; quinze cents toiles, et pas une œuvre hors ligne ! » Et le critique farouche parcourt les salles, jetant sur ces innombrables toiles un regard irrité, cherchant le chef-d'œuvre. Ainsi donc le talent n'est rien ? Sa diffusion n'est pas un progrès ? De ces efforts désespérés vers le beau, de ces œuvres où de véritables artistes ont mis tout leur goût, tout leur savoir, tout leur idéal, rien ne compte ? Prenez une de ces toiles d'artistes qui n'ont pas encore réussi à se faire un nom, et demandez-vous ce qui lui manque pour faire une œuvre de premier ordre. Vous reconnaîtrez que presque tout est là, qu'une telle œuvre suppose une longue culture artistique poursuivie pendant toute une suite de générations, qu'elle implique une somme de qualités suffisante pour justifier amplement l'admiration ; il n'y manque que le je ne sais quoi dont on parle en hochant la tête d'un air mystérieux.

Quand nous regardons courir un peloton de chevaux de course, il semble que celui-là seul avance, qui prend la tête. Ne serait-on pas cependant autorisé à dire qu'entre le cheval exceptionnel et les chevaux moyens, la différence de vitesse est en somme très petite ? Sur une course de plusieurs kilomètres, il ne gagnera que de quelques longueurs.

De même, nous n'attachons de prix en art qu'à ce qui est exceptionnel. Supposons une série d'œuvres disposées par ordre de valeur croissante ; cette progression nous laisse longtemps froid ; et tout d'un coup, pour un accroissement presque infinitésimal, voilà que notre admiration s'éveille [1] ;

1. On s'étonne souvent de voir comme le génie a parfois été méconnu ; des œuvres exceptionnelles ont passé d'abord inaperçues, ou bien ont été contestées, raillées ; ce n'est qu'à la longue, à la suite d'innombrables expériences, que leur valeur a été reconnue, et définitivement classée. Cela, dit-on, fait bien peu d'honneur à notre goût. Cela peut

un degré de plus, et c'est de l'enthousiasme. Il y a donc, dans l'échelle des valeurs déterminée par le sentiment, un point critique, une sorte de zéro. Si la valeur des œuvres tombe au-dessous, elle est pour nous moins que rien ; qu'elle s'élève de quelques degrés au-dessus, elle prend dans notre estime une valeur infinie. Prenons la peine d'y réfléchir ; ce point critique est tout à fait arbitraire, il n'a qu'une valeur subjective. Objectivement, l'accroissement est continu. Notre admiration devrait croître de même.

Ce dosage des qualités, cette évaluation de leur dignité relative est sans doute une chose très délicate ; nous pouvons nous attendre à rencontrer de grandes difficultés, quand nous essaierons de déterminer avec précision quelques-unes de ces valeurs, que l'on estime d'ordinaire au juger, ou simplement par préjugé. Mais dès maintenant il est à tout le moins établi que ce calcul doit être fait, et que l'on en pourra tirer des règles applicables au sentiment. Pour être justes, nos admirations doivent être proportionnées autant que possible à la réelle valeur des choses. Et il faut qu'elles soient justes. Nous n'avons pas le droit de les poser au hasard sur n'importe quel objet. Puisque le sentiment même que nous éprouverons exprimera le jugement que nous entendons porter sur la valeur de la chose, nous serions déraisonnables, nous nous contredirions nous-mêmes en nous refusant à mettre ce sentiment d'accord avec notre jugement, et notre jugement d'accord avec la vérité. D'une manière générale, chaque fois que le sentiment esthétique est déterminé par un jugement portant sur des faits extérieurs et vérifiables ; chaque fois qu'il attribue à l'objet certaines qualités intrinsèques, distinctes du simple agrément ; chaque fois qu'il exprime moins une jouissance personnelle qu'une approbation désintéressée ; chaque fois en un mot qu'il est *admiratif :* dans tous les cas de ce genre il est soumis à l'obligation stricte de se

aussi prouver que la nuance à apprécier était bien délicate ; cette sorte d'affolement de la critique devant les beautés nouvelles montre que le progrès obtenu ne dépasse pas de beaucoup la plus petite différence perceptible.

régler sur la connaissance la plus complète que nous puissions acquérir de l'objet, et sur la plus juste estimation de sa valeur.

On nous a montré ce qu'il y a d'irrationnel dans nos sentiments admiratifs. Jamais ils ne sont exactement proportionnés à la réelle perfection des choses ; nous les faisons pourtant entrer dans notre évaluation de la beauté ; et de là vient qu'il y a entre la beauté et la perfection de tels écarts.

Oui, l'écart existe ; mais je dis qu'il ne devrait pas exister, et qu'il peut être indéfiniment amoindri.

Nos sentiments sont irrationnels ? C'est déjà beaucoup de le constater, car nous sommes ainsi amenés à nous convaincre qu'il se passe en nous quelque chose qui ne devrait pas être. Il peut se faire qu'une chose, à laquelle nous reconnaissons les plus estimables qualités, nous laisse tout à fait froids. Si dans ces conditions elle ne réussit pas à se faire admirer, c'est évidemment de notre faute. Notre indifférence étant de notre propre aveu irrationnelle, nous devons nous la reprocher, et nous efforcer de réagir contre elle. Pour plus de précaution, assurons-nous, si nous le voulons, que cette froideur ne tient pas à quelque défaut secret de l'objet, dont nous serions choqués pour ainsi dire à notre insu. Mais cette vérification faite, mettons-nous d'accord avec nous-mêmes. Proposons-nous, au moins comme idéal, de rétablir l'harmonie entre nos idées et nos sentiments. Un être mieux équilibré que nous ne le sommes, ou qui simplement aurait meilleur goût, serait plus sensible à l'aperception de telles qualités. Les estimant plus, il se réjouirait davantage de les rencontrer. Il admirerait tout ce qu'il jugerait admirable. Essayons d'en faire autant ! Ne prenons pas trop aisément notre parti de ces aberrations du sentiment ! Ne nous prêtons pas ainsi à ses caprices ! L'artiste notamment serait coupable de forcer ses effets pour flatter notre goût ; ce serait abaisser son œuvre pour la mettre à notre niveau : concession presque insolente, et qui n'est digne ni de lui ni de nous. Qu'il fasse ce qu'il croit bien de faire : à nous ensuite d'admirer son œuvre selon ses mérites.

Il faut aussi compter sur l'éducation esthétique pour régler nos sentiments comme ils doivent l'être. Plus cette éducation sera avancée, moins il y aura d'écart entre la valeur réelle des choses et l'effet qu'elles produisent sur nous ; et nos jugements de goût, tout en laissant une place toujours croissante au sentiment, deviendront de plus en plus rationnels, parce que dans nos sentiments eux-mêmes nous aurons mis plus de raison.

Alors même que nous n'arriverons pas à régler comme nous le voudrions nos sentiments esthétiques, nous pourrons éviter au moins qu'ils faussent notre jugement : nous ne les ferons entrer que pour ce qu'ils valent dans notre évaluation de la beauté. Si je sais par exemple qu'en ce moment je suis en mauvaises dispositions pour jouir de la beauté des choses, je ne leur imputerai pas mon indifférence, et de ce qu'elles ne font actuellement aucune impression sur moi, je ne conclurai pas qu'elles n'ont aucune beauté.

Si je m'aperçois qu'à plusieurs reprises je me suis enthousiasmé pour des œuvres d'art très médiocres, je me défierai de mes admirations. Connaissant son équation personnelle, chacun pourrait, même à l'aide de sentiments défectueux, juger correctement de la beauté.

On nous signale les erreurs du sentiment ; on nous le montre impulsif, léger, superficiel, facilement ébloui des qualités d'apparat, enclin à l'illusion dans laquelle il se complaît. Cela est vrai, et l'on a raison de le dire bien haut, pour nous mettre sur nos gardes. Le meilleur service qu'un critique d'art puisse nous rendre, c'est, en présence d'une œuvre donnée, de nous expliquer, non ses impressions, mais les nôtres ; il fait ainsi notre propre examen de conscience, et nous montrant la raison intime des émotions ressenties, nous met à même de les juger. Si la critique impressionniste était cela, je n'y trouverais rien à reprendre. Peut-on compter que l'illusion de beauté, une fois signalée, se dissipera complètement? Elle s'atténuera au moins. Nous sommes illogiques, mais nous ne voulons pas l'être. Nous souffrons de l'état de déraison : un secret malaise nous

avertit de cette discordance intérieure, et l'harmonie tend d'elle-même à se rétablir. Aussi peut-on compter que nous n'irons pas trop loin dans l'illogisme.

Je conçois à la rigueur que nous jugions belle une chose parce que tout le monde l'admire. La juger belle parce que nous l'admirons nous-mêmes, c'est déjà bien paradoxal. Mais lui faire un mérite de sentiments qui, de notre propre aveu, sont exagérés ; compter à son actif une admiration que nous savons déraisonnable ; la juger plus belle parce qu'elle produit un effet esthétique disproportionné à sa valeur et qu'elle ne devrait pas produire, cela serait franchement absurde : nous ne le ferons pas. Les sentiments qu'un objet nous inspire ne contribuent à nous le faire trouver beau qu'autant qu'ils peuvent être interprétés comme un signe de la perfection de l'objet ; si nous reconnaissons qu'ils n'ont avec cette perfection aucun rapport, perdant toute signification à nos propres yeux, ils ne peuvent plus nous faire illusion.

Surtout gardons-nous de l'illusion qui consiste à attribuer aux choses, du fait même que nous les admirons, un surcroît de beauté. Je considère une œuvre d'art ; je lui découvre mainte qualité, et je l'en admire. Je sais gré à l'œuvre de produire cet effet, et je l'en estime davantage, comme si j'avais découvert en elle une qualité nouvelle. Elle m'apparaît maintenant comme transfigurée par mon admiration même, et mon enthousiasme croît, et il n'y a pas de raison pour que cela n'aille pas toujours ainsi : par un phénomène de *self-induction*, par une série de chocs en retour, mon émotion se multiplie d'elle-même et se trouve portée de la sorte, sans aucune raison objective, au plus haut degré de l'excitation ; l'œuvre qui ne m'avait paru d'abord que correcte ou agréable à voir me semble maintenant infiniment belle. Cette effervescence, dont chacun pourrait retrouver des exemples dans sa propre expérience, est évidemment déraisonnable. Que l'on compte à l'actif d'une œuvre, outre sa perfection intrinsèque, les sentiments qu'elle nous inspire, rien de plus juste, mais à une condition, c'est que l'on exclue pré-

cisément de ce calcul les sentiments qui se rapportent à sa perfection même. J'ai raison de trouver plus belle une œuvre pour sa poésie par exemple, pour sa noblesse, pour l'expression pénétrante qui s'en dégage, car la propriété qu'elle a d'exciter de tels sentiments est bien une qualité nouvelle qui s'ajoute à celles que je lui ai déjà reconnues. Mais la trouver plus parfaite parce que je l'admire quand justement je l'admire pour sa perfection, c'est compter sa perfection deux fois. Quand nous cherchons à évaluer la beauté des choses en notant leurs qualités, il nous faut donc réagir contre cette tendance du sentiment à s'exagérer la valeur des qualités qui le frappent, et à doubler leur coefficient, en se comptant lui-même pour une qualité de plus.

Ainsi par un double travail de rectification qui portera d'un côté sur nos sentiments eux-mêmes, de l'autre sur leur interprétation, nous arriverons à nous prémunir contre les erreurs qu'ils peuvent nous faire commettre. Ils n'entreront plus dans nos jugements de goût comme élément perturbateur, pour fausser toutes les valeurs esthétiques ; ils reprendront le rôle auquel ils ont droit, et qui est de nous faire goûter la beauté, de nous la signaler, de la mettre en valeur, sans entrer eux-mêmes en compte dans son évaluation.

Nous voici dès maintenant en état de rectifier, sur un point important, la formule que l'on nous proposait. La beauté, nous disait-on, se compose de deux éléments : la perfection de l'objet et son effet esthétique, éléments qui peuvent varier indépendamment l'un de l'autre et que par conséquent il faut compter séparément. Je réponds en demandant de préciser ce que l'on entend par effet esthétique. Si l'on entend par là les sentiments d'admiration que l'objet excite par sa beauté même, j'admets qu'en fait nous avons une tendance à les compter à part, mais je nie que nous ayons le droit de le faire. Ces sentiments en effet étant déterminés par la beauté de l'objet, cette beauté existe indépendamment d'eux et avant eux ; ils ne la complètent pas ; ils n'y ajoutent rien ; ils ne font que l'exprimer. Ils peuvent contribuer à nous

faire trouver belle une chose, en ce sens qu'ils nous donnent une impression plus saisissante de sa beauté ; mais ils ne doivent pas nous la faire trouver plus belle. Un esprit tant soit peu exercé à la logique comprendra du premier coup combien il est irrationnel de faire entrer dans la définition de la beauté l'effet qu'elle produit.

Que devons-nous aimer?

Mais notre démonstration est loin d'être achevée. Nous n'avons étudié qu'une partie très restreinte des sentiments que peuvent nous suggérer les belles choses.

Voici une nouvelle classe de sentiments esthétiques, irréductibles aux précédents. Ils consistent dans le plaisir que nous prenons à contempler un objet parce qu'il répond à nos goûts. Nous dirons par exemple que nous aimons mieux telle couleur que telle autre. Pourquoi la préférons-nous? Il doit y avoir à cela quelque raison, mais le plus souvent nous n'avons aucune conscience du motif qui détermine notre préférence ; nous constatons seulement que cette couleur a pour nous plus d'agrément que d'autres. La jugeons-nous plus belle qu'une autre ? Ce mot de beauté rendrait mal notre impression. Nous la trouvons *charmante*. La principale qualité que nous lui reconnaissons, c'est de nous plaire. Peut-être l'admirons-nous en même temps qu'elle nous charme, et pour son charme même ; tant de sentiments peuvent se mêler dans un même état de conscience, produisant l'un sur l'autre d'étonnantes répercussions ! Nous-mêmes nous insisterons tout à l'heure sur cet élément d'admiration qui se mêle à tout plaisir de goût. Mais je dis que ces états de conscience, si complexes qu'ils soient, ont pour caractère dominant et essentiel de nous être agréables.

Ceci posé, je me demande si cette nouvelle catégorie de sentiments échappe, plus que la précédente, au contrôle de la raison.

Que vient faire ici la raison, me dira-t-on. Il ne s'agit que d'agrément. Chacun prend son plaisir esthétique où il le

trouve. En pareille matière, je n'ai à consulter que mes préférences personnelles. Je suis libre.

Oui, je suis libre. Je puis à volonté aller à ces plaisirs ou me les interdire, et leur accorder une place plus ou moins considérable dans ma vie. Je puis m'éprendre davantage de ces choses, m'encourager dans l'inclination naturelle que j'ai pour elles, ou faire effort pour m'en détacher. Alors même que je suis en leur présence, leur attrait n'est pas fatal, il dépend de moi jusqu'à un certain point ; je puis m'exalter dans le plaisir que j'y prends, ou me le reprocher et le rendre moindre : ainsi je leur donnerai plus ou moins de charme.

Mais par cela même que ces sentiments sont libres, dans la mesure même où ils le sont, je dois les rendre raisonnables. A l'origine de toute morale vous trouverez des règles pour la direction des inclinations : on nous dit tout d'abord ce qu'il nous faut aimer. Pourquoi nos goûts esthétiques seraient-ils soustraits à cette loi ? Quand bien même ils n'auraient aucun rapport avec l'activité sérieuse et ne tendraient qu'au divertissement, encore faut-il qu'ils soient sensés, conformes à notre intérêt bien entendu, et dignes d'un homme. La sagesse est-elle une autorité qui nous pèse et dont nous ayons hâte de nous affranchir ? Sommes-nous des écoliers qui montent sur les tables dès que le maître n'est plus là ? Moins nous subissons de contrainte extérieure, plus nous devrions avoir de raison. C'est à l'emploi que nous ferons de notre liberté qu'on verra ce que nous valons. Toutes les aspirations profondes, que les exigences de la vie pratique nous forcent souvent à réprimer, vont pouvoir se manifester. Nous n'avons plus à tenir compte que de nos préférences personnelles. Allons donc à ce qui nous plaît, vivons notre idéal ! Heure privilégiée, que nous pouvons faire conforme à notre rêve ! Si vraiment nos goûts esthétiques sont libres, c'est en eux que nous devons mettre le meilleur de nous-même, toute notre raison et tout notre cœur.

Le moins que nous devions à la raison, c'est cette sagesse pratique qui consiste à orienter nos goûts dans le sens de

nos véritables intérêts. Considérés au point de vue de l'utilité, les goûts prennent une valeur positive, déterminable. On peut constater qu'ils sont avantageux ou nuisibles, et en ce sens ils peuvent être dits, en toute certitude, bons ou mauvais.

Soit un homme qui aime les viandes faisandées jusqu'à en être corrompues, les liqueurs très âpres, très alcooliques, qui tordent les entrailles ; un homme qui se délecte à croupir dans la paresse et la malpropreté, qui à l'atmosphère pure et vivifiante de la campagne préfère l'air confiné, enfumé d'une salle de cabaret. Nous serons évidemment en droit de dire qu'il est mal servi par ses goûts, et qu'au seul point de vue de l'intérêt bien entendu il gagnerait à en avoir d'autres. Il peut sembler à première vue que nos goûts artistiques et littéraires ne sauraient avoir des conséquences aussi fâcheuses. Certains de ces goûts sont pourtant nuisibles, et il n'y aurait pas d'exagération à les qualifier de malsains. Le goût de la littérature épicée, faisandée, la recherche des excitations d'ordre sensuel, l'abus de l'extrême pathétique ont cet inconvénient d'épuiser la sensibilité, en sorte que pour retrouver une sensation équivalente il faut recourir à des stimulations de plus en plus violentes : c'est l'ivresse obtenue par doses croissantes, jusqu'à l'intoxication. En peinture, le goût des couleurs éclatantes, des contrastes violents, de la luminosité extrême ; en musique, la prédilection pour les sonorités bruyantes, pour les accords compliqués, pour l'harmonie surchargée auront des conséquences du même ordre. On ne saurait continuer indéfiniment dans cette voie : passé un certain degré, l'intensité des excitations ne serait plus tolérable. Bientôt on arrivera à l'extrême limite où il faudra s'arrêter ; alors commencera l'indifférence et le dégoût. Au contraire, l'homme qui préférera la délicatesse des impressions à leur intensité, qui sera épris d'harmonie, de perfection, aura des joies plus calmes mais vraiment inépuisables ; il savourera longuement les œuvres qui répondront à cet idéal, et d'une stimulation toujours moindre obtiendra des plaisirs toujours croissants. Il y a donc, on le

voit déjà, une sorte d'hygiène des goûts esthétiques, qui nous oblige à les régler de certaine manière, si nous voulons en obtenir une plus grande somme de plaisirs ; et comme ces goûts tendent à l'agrément, il serait illogique, déraisonnable de ne pas tenir compte de cette indication. Mais nous pouvons aller plus loin. Un peu de réflexion va nous convaincre qu'une mauvaise direction de nos goûts esthétiques peut compromettre d'une façon grave nos intérêts les plus positifs, et avoir vraiment dans la vie des conséquences pernicieuses. Le goût excessif pour la beauté de luxe nous entraîne à des frais inutiles ; il nous empêche de prendre plaisir aux beautés simples que la nature nous offrirait à profusion[1]. Faute de comprendre la beauté de l'utile, des architectes nous imposent des demeures incommodes et malsaines, à pompeuse façade. L'attrait de la nouveauté à tout prix nous met à la merci des caprices de la mode. Du jour au lendemain il faut que nos vêtements, que notre ameublement, que nos habitations mêmes soient radicalement transformés, pour obéir à un mot d'ordre venu on ne sait d'où ; au lieu que nous aurions évidemment intérêt à en perfectionner peu à peu les types par retouches prudentes et progrès constant. On sait les conséquences hygiéniques que peut avoir une mode irrationnelle : les tailles trop serrées ou déplacées, les pieds comprimés, rendus impropres à la marche, les vêtements qui gênent le corps et ôtent toute aisance aux mouvements. Une fâcheuse orientation des goûts relatifs à la beauté humaine peut avoir sur la race même une action néfaste : si l'on se fait par exemple un idéal de beauté féminine languissante, amollie, maladive, on conçoit que par un lent effort de sélection le type féminin doit aller se dégradant pour se conformer à ce défectueux idéal, qui précisément est défectueux parce qu'il tend à dégrader la race et à lui retirer quelque chose de sa vitalité. Qui sait jusqu'où peuvent aller les conséquences d'un fait insignifiant

1. Le problème de l'éducation esthétique populaire pourrait se poser ainsi : répandre autant que possible le goût des belles choses, en le dégageant autant que possible des besoins de luxe.

en apparence? « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face de la terre en eût été changée. »

Ici au moins nous pouvons condamner la thèse de l'absolu désintéressement esthétique. Un tel détachement ne doit se rencontrer que dans les sentiments admiratifs, que nous sommes en effet tenus de proportionner à la valeur propre des objets en tenant le moins de compte possible de nos préférences personnelles. Mais quand il s'agit de ces préférences mêmes et du plus ou moins vif agrément que nous devons prendre aux choses, le désintéressement absolu n'est possible ni désirable, et même il serait presque absurde. Quand en fait tous nos goûts esthétiques se trouveraient en conflit avec nos intérêts, au point de nous faire uniquement savourer le plaisir du beau dans les choses inutiles, nous n'en serions pas moins fondés à dire que cela est fâcheux, que de tels goûts sont irrationnels et devraient être rectifiés. Je m'étonne que les théoriciens qui ont adopté la thèse de l'inutile beauté ne l'aient pas vu. Ils devraient s'étonner que la nature, en nous donnant nos inclinations esthétiques, ait manqué à sa loi, qui est de ne produire et de ne développer dans chaque être que les instincts qui peuvent lui être avantageux. Ils devraient s'affliger de ce désintéressement irrationnel de nos goûts, se réjouir quand nous les ramenons dans le sens de notre véritable intérêt. Le plus sage ne serait-il pas de mettre nos préférences, nos sympathies, nos jouissances d'art en accord avec les lois du monde, avec notre milieu, avec les exigences de la vie, pour nous assurer la plus grande somme de bonheur possible? Des goûts ainsi dirigés trouveraient plus d'occasions de se satisfaire ; ils seraient exposés à moins de conflits avec la vie réelle ; ils aideraient, loin de l'entraver, au développement de notre être : ils seraient donc de toute manière un bien. Nous ne pouvons les souhaiter désintéressés qu'en ce sens, qu'ils se détacheront des intérêts mesquins et bas pour se porter vers des intérêts supérieurs. Ils ne se contenteront pas de ce qui est strictement nécessaire, ni même de l'utilité immédiate ; ils nous feront un besoin de ces satisfactions

idéales que le plat utilitarisme dédaigne comme superflues.

Posons maintenant la question de moralité. A ce point de vue encore nous allons pouvoir juger nos goûts esthétiques, et les répartir sur une échelle de valeurs. Il en est de formellement immoraux : telle serait l'admiration pour un acte de parfaite scélératesse ; tel est le soi-disant désintéressement de l'*esthète* qui ne considérera les drames de l'existence qu'au point de vue de l'art, abstraction faite de tout élément moral [1]. Cette abstraction même est coupable, car elle ne serait pas possible à qui se soucierait tant soit peu de la moralité même. D'une personne que l'on hait vraiment, souffrirait-on une caresse par attrait de la caresse ? A des choses qui nous sembleraient révoltantes au point de vue moral, pourrons-nous trouver quelque plaisir ? Admirer la belle couleur du sang qui jaillit et le beau geste de la main criminelle qui frappe ; quand une personne prononce des paroles odieuses, jouir du timbre de sa voix, ou de la manière dont sont tournées ses phrases ; savourer des œuvres littéraires vraiment perverses d'esprit et de tendances sous prétexte qu'elles sont bien écrites, c'est dépravation et basse sensualité. Ajoutons, si cela peut toucher davantage un esthète, que c'est une étrange faute de critique. On s'attache aux qualités les plus superficielles de la forme sans faire attention à ce qu'il y a de défectueux ou de déplorable dans

1. Il est, je pense, inutile de dire que l'esthétique n'est nullement responsable des faits et gestes de quelques histrions qui s'appliquent à la rendre ridicule. Ce seul mot d'esthète évoque l'image déplaisante d'un être précieux, maniéré, dédaigneux du vulgaire jusqu'à l'impertinence, tout de pose et d'attitude. Le défaut de l'esthète, ce n'est pas de trop aimer le beau ; c'est de s'en faire une idée superficielle et étroite ; de négliger les grandes beautés pour les petites. Il admirera la fièvre parce qu'elle rosit les lèvres, la misère pour ses haillons pittoresques, le crime pour la beauté du geste. Il n'accordera de valeur esthétique qu'à certaines couleurs, à certaines attitudes conventionnelles, à certaines fleurs soi-disant symboliques. Ajoutez à cela une sensualité indulgente à toutes les perversions, et je crois que vous aurez sa formule. La religion de la beauté a ses fervents, épris du plus noble idéal ; elle a aussi ses fanatiques, ses dévots à l'esprit étroit. Elle peut dégénérer singulièrement ; avec les esthètes, elle tombe au fétichisme. Un des plus grands services que puisse nous rendre l'esthétique rationnelle, c'est de nous mettre en garde contre de telles aberrations.

le fond. Autant vaudrait juger d'un tableau par son cadre, d'un poème par sa reliure.

D'autres goûts esthétiques, sans aller jusqu'à cet excès, sans être vraiment immoraux au sens strict du mot, ont quelque chose de bas, de trivial, de grossier, qui nous oblige à les condamner. Ils choquent ou devraient choquer en nous un sentiment de dignité. Telle est par exemple la prédilection pour les œuvres d'art où sont étalées avec complaisance toutes les vulgarités, toutes les souillures, toutes les hontes, toutes les dépravations de la nature humaine. Il y a dans le plaisir que l'on trouve à de telles représentations quelque chose de méchant, qui prouve une certaine altération du sens moral, et à coup sûr une perversion de goût. Je sais bien que ce ne sont que des images ; mais pourquoi préférer celles-là ? Ces tableaux ne plairaient pas à qui aurait vraiment au cœur le sentiment de la dignité humaine ; nous ne devons donc pas nous y plaire.

Toute inclination qui nous porte vers une personne ou vers une chose décèle, entre elle et nous, certaines affinités de nature. Pour nous plaire il faut bien qu'elle réponde à notre idéal, à nos secrètes aspirations ; en l'aimant nous montrons que nous avions dans notre cœur une place toute prête pour elle. Nos goûts nous jugent. De ce que nous aimons, on peut conclure à ce que nous valons.

Non seulement ces inclinations mal placées sont le signe d'une infériorité morale, mais elles accentuent encore cette infériorité ; elles achèvent de nous faire tomber du côté où nous penchons déjà. Aimer, de quelque manière que ce soit, c'est toujours se lier. Comment ne tendrions-nous pas à devenir semblables aux objets dont nous faisons notre contemplation favorite ? Quelque chose d'eux passera fatalement en nous. A leur contact nous nous avilirons s'ils sont vils, nous nous purifierons s'ils sont purs. Ainsi l'affinité première qui nous avait portés vers eux ira s'accentuant, et il en résultera un redoublement de sympathie. L'effet sera surtout intense quand il s'agira d'une de ces œuvres, drame, poème, roman, qui longtemps nous font

vivre de la vie d'un personnage imaginaire : alors il est impossible que nous ne soyons pas imprégnés et comme saturés des sentiments qui nous auront été suggérés avec tant d'insistance.

On voit quel intérêt moral nous avons à bien orienter nos goûts littéraires ou esthétiques, et à les porter de préférence vers les objets qui ont eux-mêmes quelque valeur morale. La jouissance esthétique ne peut être évaluée uniquement au point de vue de l'intensité. En fait nous tenons compte, en raison nous devons tenir compte de sa qualité. En quoi se distingue-t-elle des jouissances vulgaires, et pourquoi la disons-nous esthétique, si ce n'est parce que nous la concevons comme quelque chose d'exquis, de particulièrement délicat, qui dénote dans la personne qui l'éprouve une certaine supériorité de nature ? Quand nous l'éprouvons nous-mêmes, nous sommes fiers de la ressentir dans sa plénitude. Nous avons conscience de faire en ce moment de nos facultés le plus noble usage que nous en puissions faire. Et c'est pour leur valeur morale, plus encore que pour leur agrément, que nous attribuons à ces émotions un tel prix. Je dis que ce sentiment, de nous élever à une existence supérieure, se trouve dans toute émotion esthétique, et par conséquent qu'il doit être justifié. Aussi impérieusement que nos admirations doivent se régler sur l'idée de la valeur des choses, nos plaisirs et nos goûts personnels doivent se régler sur l'idée de ce qui fait la valeur de l'homme.

Figurons-nous un homme idéal, un sur-homme si l'on veut, en qui se seraient développées à un degré incomparable les plus nobles facultés humaines. A quoi prendrait-il plaisir ? Dans le monde, dans la société, en lui-même, qu'aimerait-il ? Quels seraient ses divertissements ? Quelle serait sa littérature ? Quel serait son art ? Quelle serait son esthétique ? Voilà ce que nous devons chercher à nous représenter. Voilà l'homme dont nous voudrions avoir les goûts, pour chercher les plaisirs qu'il chercherait lui-même, pour aimer la beauté dont il serait épris. Cherchons donc à nous faire une notion du but suprême de la vie, à déterminer ce que l'homme

devrait être pour l'atteindre ; et puis nous nous efforcerons d'orienter nos sentiments esthétiques dans le sens de cet idéal. Par le seul fait que nous désirerons le faire, ils seront déjà transformés. Nous n'aimons que le beau, disait saint Augustin. Il faudrait que cela fût vrai. Nous sommes encore bien loin d'une telle noblesse de sentiments, mais nous devons y prétendre, et nous devons nous l'imposer comme le programme de notre vie intérieure. Nous n'aimons que le beau ! Que ce soit au moins notre profession de foi, et notre devise, et comme un engagement que nous prenons envers nous-mêmes de ne jamais accorder à d'indignes objets le meilleur de nos sentiments !

Au nom de la justice enfin, on peut exiger qu'il y ait une certaine proportion entre la valeur des objets et les sentiments qu'ils nous inspirent. Il est des personnes et des choses auxquelles nous devons vraiment notre sympathie : ce sont celles qui nous sont bonnes, douces et bienfaisantes. Il y aurait de notre part une réelle ingratitude à leur fermer notre cœur. Il en est d'autres à qui nous ferions trop d'honneur en ayant de l'inclination pour elles.

L'amour est, comme l'admiration, un hommage qui doit être bien placé. Il implique, lui aussi, un jugement, qu'il importe de faire aussi juste que possible. Le plus délicat éloge que nous puissions faire d'une chose, c'est d'y prendre plaisir. Quand je dis : « j'aime cette fleur, j'aime cette peinture, j'aime cette musique », cela veut dire que je lui attribue sur les autres une certaine supériorité, distincte de son agrément même, et dont cet agrément serait plutôt le signe. Analysez d'un peu près un plaisir esthétique quelconque, de ceux que l'on donne comme essentiellement subjectifs, vous n'aurez pas de peine à y démêler cet élément d'approbation, irréductible au simple agrément. Considérez par exemple le plaisir que nous prenons à percevoir la couleur d'une rose ; dans ce plaisir domine certainement l'agrément sensuel ; mais n'y a-t-il pas autre chose, une secrète admiration pour l'art exquis avec lequel ces pétales sont nuancés, pour la délicatesse de leur carnation, pour la

pureté de substance dont témoigne la pureté de leur couleur ? Faites abstraction de ces sentiments qui se rapportent à la nature propre de l'objet, réduisez votre plaisir à la pure jouissance sensible, il devient insignifiant et d'ordre inférieur. Il allait donc au delà de la simple volupté ; il impliquait une approbation. Vous ne savouriez pas seulement en vous-même l'impression que l'objet faisait sur vos sens, vous vous réjouissiez qu'il répondît si bien à votre idéal ; en affirmant son charme, vous affirmiez sa perfection. De là vient ce caractère d'obligation qui s'attache d'une manière manifeste à nos préférences esthétiques. Nos goûts eux-mêmes, tout comme les jugements logiques, prétendent à l'universalité ; ils entendent s'imposer à tous ; ils se sentent obligatoires. Revenons à l'exemple que nous citions tout à l'heure. Rendrait-on suffisamment compte des impressions que nous éprouvions en présence de cette fleur en les formulant ainsi : « Voilà une chose qui me plaît. A-t-elle en soi quelque valeur ? Je n'en sais rien. Peu importe : elle est douce aux yeux, voilà tout. Plairait-elle à d'autres personnes qu'à moi ? Peut-être. Cela les regarde. Elles en penseront ce qu'elles voudront. Tout ce que je sais, tout ce que j'affirme, c'est que pour moi cette couleur est agréable, de même ce parfum, et que les deux sensations réunies me font en ce moment grand plaisir » ? Non évidemment. De telles réserves traduiraient bien mal ce qu'il y avait d'*affirmatif* dans le sentiment éprouvé. Je ne pensais pas seulement que cette couleur était exquise pour moi, mais qu'elle l'était en soi, et qu'il faudrait avoir bien mauvais goût pour ne pas s'y plaire. Son charme doit s'imposer au goût comme s'imposent à l'esprit les vérités évidentes. Je veux que tous le reconnaissent. Si quelqu'un vient me dire qu'il n'aime pas les roses, je protesterai avec une véritable indignation, comme devant une assertion injuste : il me semblera qu'on les calomnie. Prenons un autre exemple, considérons le plaisir musical. Lui non plus, je ne me contente pas de le savourer en moi-même comme une sorte de jouissance égoïste, toute personnelle, incommunicable. Quand dans un concert

j'écoute une œuvre qui me donne une émotion exquise, je souffrirais d'être seul à la goûter ; je cherche autour de moi des sympathies ; je tiens à ce que l'on partage mon ravissement ; il me semble que c'est pour toute âme un devoir d'être en ce moment émue. J'éprouve comme un besoin de proclamer le charme de cette œuvre ; je voudrais l'imposer à tous ; je me sais gré à moi-même de l'avoir pleinement senti, estimant que j'y étais vraiment tenu. On peut multiplier les exemples : le résultat sera toujours le même. La véritable jouissance esthétique a toujours ce caractère de conviction profonde et cette puissance expansive. Jamais elle n'hésite à se prononcer. Comme l'admiration, elle parle haut et ferme. Dès qu'apparaissent les réserves, les formules circonspectes par lesquelles on essaie de dégager sa propre responsabilité : « du moins c'est mon sentiment... à mon point de vue, etc. » soyez certain que l'émotion a fléchi. Impressionnisme, subjectivisme, ces théories que nous avons trouvées sur notre chemin ne sont faites au fond que pour les indifférents. Pour douter de ce qu'on aime, il faut l'aimer d'un bien tiède amour.

Si donc on vient nous dire que tous les goûts sont libres, nos goûts eux-mêmes protesteront. Ils ne veulent pas de cette tolérance blessante que l'on aurait pour toutes leurs fantaisies. Quand ils se prononcent, ils entendent qu'on les prenne au sérieux, qu'on les discute, et si l'on est d'un autre sentiment qu'on leur fasse l'honneur de les contredire. Nous admettrons une certaine latitude dans les goûts esthétiques. Que tous les hommes n'aiment pas absolument les mêmes choses et au même degré, cela ne doit pas choquer. Mais sur les questions essentielles il faut exiger l'accord. Il est certaines préférences qu'il faudra juger inexcusables, des antipathies auxquelles on ne doit faire aucune concession, des indifférences qu'il est nécessaire de secouer.

La tolérance absolue en matière de goûts ne pourrait aboutir qu'au scepticisme et à l'indifférence. Elle ôterait au sentiment du beau son caractère sérieux, profond, méditatif, pour n'en plus faire qu'une vaine et superficielle émotion.

Tous nos goûts et spécialement nos goûts esthétiques, dans leurs plus libres manifestations, sont soumis à une loi de justice distributive, et tenus de se proportionner à la valeur des objets.

La beauté d'expression morale.

Une dernière catégorie de sentiments contribue à déterminer ce que nous appelons l'effet esthétique d'un objet : ce sont les sentiments qu'il nous suggère par sympathie, et qui font partie de son expression morale. Ces sentiments ne se produisent pas après coup, quand déjà nous avons attribué aux choses toute leur beauté ; ils devancent et déterminent en partie le jugement par lequel nous les disons belles ; ils entrent à n'en pas douter, non comme effet secondaire, mais comme élément intégrant, dans la beauté de ces choses. A vrai dire ils font partie de l'objet même. Faites abstraction de tous les sentiments qu'une œuvre d'art vous suggère, vous ne l'admirerez plus, mais aussi ce ne sera plus elle. Car ce que vous admiriez, ce n'est pas l'objet nu, tel qu'il peut être en soi ; c'est l'objet entier, tel qu'il est en vous et pour vous, avec toutes ses apparences visibles et toute son expression morale, avec toutes les impressions qu'en reçoivent nos sens et tous les sentiments qu'il nous met au cœur.

L'expression entre donc bien, de fait et de plein droit, dans l'idée que nous nous faisons de la beauté des choses. Il est incontestable qu'une chose peut donner l'impression du beau par cela seul qu'elle agit de certaine façon sur le sentiment. Mais il y a là un point encore obscur. Quelle doit être précisément cette façon d'agir ? En y regardant d'un peu près, peut-être va-t-on retrouver, au cœur même du sentiment esthétique et comme installée d'avance dans la place, cette tenace, obsédante, irréductible idée de perfection ; et si par hasard elle n'y était pas, je dis qu'il faudrait l'y mettre.

Dans quel cas en effet et à quelle condition les sentiments que nous recevons d'un objet contribuent-ils à nous le faire

trouver beau ? Je trouve que c'est toujours et exclusivement au cas où les sentiments exprimés ou suggérés présentent en eux-mêmes et dénotent dans l'objet qui nous les donne un caractère de perfection.

Pour qu'une chose nous semble belle, il ne suffit pas évidemment qu'elle nous émeuve d'une manière quelconque. Si elle nous inspire par exemple du dégoût, de la colère, de l'indignation, de la honte, l'effet produit pourra être aussi intense que l'on voudra, il ne produira pour cela aucune impression de beauté. Mais nous qualifierons d'esthétique l'effet produit quand il consistera dans des sensations exquises, dans des émotions nobles et profondes, dans des sentiments de nature poétique ; et nous qualifierons de beau l'objet qui nous donnera de telles impressions. Lui-même, prenant à juste titre la qualité des sentiments qu'il nous suggère, nous apparaîtra comme quelque chose d'exquis, de noble, de poétique. A la bien entendre, cette beauté d'expression n'est donc qu'un cas particulier et même un cas éminent de la beauté de perfection.

Dans un certain nombre de cas on pourrait croire que les sentiments exprimés peuvent être de nature quelconque et produire pourtant un effet esthétique. Il est des œuvres auxquelles nous attribuons une valeur d'art pour leur intensité d'expression, bien que cette expression soit pénible et même déplaisante. Mais si l'on y réfléchit, on reconnaîtra que dans ce cas les sentiments ne sont pas de nature quelconque, mais au contraire de nature très déterminée; qu'ils répondent à un idéal défini ; qu'ils offrent donc en ce sens et confèrent à l'objet qui nous les donne un caractère de perfection d'où résulte l'impression de beauté.

Nous admirerons pour la tristesse qui s'en dégage une mélodie qu'évidemment le compositeur a voulu faire douloureuse. Nous attribuerons de la beauté au drame qui nous donne des émotions poignantes, allant par instants jusqu'au frisson de l'horreur ; c'est que cet effet était voulu ; l'œuvre en est arrivée à ses fins, qui étaient d'élever notre émotion au maximum ; nous souffrons de notre angoisse, mais nous

trouvons qu'il est beau de la porter à cette intensité, et au moment même où nous nous sentons le cœur le plus serré nous admirons la force de l'étreinte.

Qu'un roman, qu'une œuvre de peinture ou de sculpture d'un réalisme brutal nous donne des émotions en elles-mêmes déplaisantes, cette brutalité de l'effet ne nous empêchera pas de le juger esthétique, quand nous nous dirons qu'elle est voulue et parfaitement réussie dans son genre. Les mêmes émotions dans d'autres circonstances, par exemple dans la vie réelle où nous n'en avons que faire, ne nous sembleraient plus esthétiques à aucun degré. Mais ici, étant à tort ou à raison recherchées par l'artiste et assignées comme fin à son œuvre, elles prennent une certaine valeur de position, et c'est pour cela que nous attribuons à l'objet qui nous les donne une certaine beauté. C'est à de tels exemples que l'on songeait pour établir que la beauté n'est pas dans la perfection mais dans l'effet sensible ; on n'en saurait imaginer au contraire de mieux faits pour prouver que tout ce qu'il peut y avoir de beauté dans l'effet sensible se ramène à une beauté de perfection. Au seul point de vue de la sensibilité, l'effet produit serait plutôt fâcheux ; si donc le sentiment est ici approuvé, ce n'est pas parce qu'il plaît et pour des raisons de sentiment, mais pour des motifs de convenance dont l'intelligence est juge. Quelle autre beauté peut avoir un effet esthétique à ce point dépourvu d'agrément, qu'une beauté d'appropriation et de finalité? — On peut d'ailleurs discuter la valeur de tels effets. On dira par exemple que s'ils sont esthétiques, c'est au plus bas degré. Au-dessus de l'œuvre qui exprime des sentiments déprimants ou choquants, on mettra l'œuvre stimulante et noble, qui exalte le cœur. J'admets cette façon de concevoir les choses, je suis tout disposé à la prendre à mon compte. Mais elle ne changera rien à nos conclusions. Elle les confirmera au contraire. Elle revient en effet à dire que la valeur des sentiments suggérés doit se mesurer, non seulement à leur conformité avec les intentions de l'artiste, mais à leur perfection propre, les plus esthétiques étant ceux qui répondent le

mieux à l'idéal le plus élevé. Les juger ainsi, ce serait adopter formellement et pousser à ses dernières conséquences ce principe, que nous ne devons voir de beauté que dans la perfection.

Ce mot de perfection choque peut-être, appliqué à l'effet esthétique. Nous ne sommes pas habitués à parler de la perfection des sentiments. C'est que nous ne nous en faisons pas un idéal bien défini. Dans certains cas nous sentons bien que nous avons une tendance à mettre les uns au-dessus des autres, mais sans pouvoir nous donner à nous-mêmes la raison de nos préférences. Nous établissons entre eux une sorte de hiérarchie confuse, flottante, dont nous aurions peine à déterminer les degrés. Les théoriciens ne nous y aideront guère. De toutes les parties de l'esthétique rationnelle, celle qui a trait à l'esthétique des sentiments est sans contredit la moins avancée. C'est ici que le subjectivisme aurait beau jeu. Mais si vague que soit notre idéal, il n'en existe pas moins. Quand nous lisons une pièce de vers, quand nous contemplons une œuvre d'art, nous n'avons d'avance aucune idée précise des émotions qu'elle nous devrait donner, mais nous n'en sommes pas moins prédisposés à recevoir des sentiments d'une certaine qualité, d'une certaine intensité. Ce sont ceux-là que nous attendons plutôt que d'autres. Le plaisir avec lequel nous les accueillons nous montre bien à nous-mêmes que d'avance ils étaient nos préférés. Sans pouvoir jamais dire qu'ils sont parfaits, faute de savoir au juste ce qu'ils devraient être, nous leur attribuons pourtant une valeur qualitative ; et c'est par cette valeur qu'ils nous donnent une impression de beauté. Voilà ce que nous pensons au fond ; et si ce n'est pas notre pensée secrète, ce devrait l'être, car autrement nos évaluations esthétiques n'auraient aucun sens. Mais pourquoi nous contenter de cet idéal inconscient ? Ce que nous faisons sans nous en rendre compte, nous le ferions mieux encore si nous le faisions en pleine conscience, en toute lucidité, jugeant de la beauté des sentiments sur un tableau raisonné de leurs valeurs. Peut-être à procéder

ainsi aurons-nous moins de mérite. Il faut le reconnaître, la critique objective, fondée sur des principes qui sont reconnus de tous et tombés en quelque sorte dans le domaine public, exige moins d'initiative, elle fait moins ressortir notre délicatesse de goût qu'une critique d'impressions toutes personnelles. Mais elle est plus sûre, cela doit suffire. L'essentiel quand on juge n'est pas de se faire valoir, mais de bien juger.

Par le progrès même de la culture esthétique, nos goûts se préciseront, s'affirmeront, deviendront plus conscients. Ces vagues préférences qui nous guident encore dans notre évaluation du sentiment se formuleront dans un idéal défini et alors nous trouverons tout naturel que l'on parle de perfection dans l'effet esthétique. Actuellement nous jugeons belles certaines choses parce qu'elles répondent à un idéal, et d'autres parce qu'elles répondent à un goût; mais dès qu'un goût prend conscience de lui-même, il devient lui aussi un idéal, et l'objet qui répond à cet idéal prend un caractère de perfection. Il faut donc s'attendre à ce que de plus en plus l'idée de perfection entre dans nos jugements de goût.

Tel accord musical, qui primitivement a dû ne sembler que très agréable, une fois reconnu comme le plus agréable de tous deviendra l'accord parfait.

Un chanteur émet une note ; s'il m'est d'avance indifférent qu'il émette l'une ou l'autre, celle qu'il émettra ne peut que me plaire ; mais si mon goût est fixé d'avance, si mon éducation musicale est assez avancée pour qu'en ce moment mon oreille attende et exige une note déterminée, l'impression que j'éprouverai quand cette note sera émise sera de tout autre ordre ; j'admirerai la justesse impeccable de l'intonation ; et le son perçu ne me semblera pas seulement agréable, il me semblera beau parce que je pourrai le dire parfait. De même encore pour les harmonies de couleur dans un tableau : si je m'en suis fait d'avance un idéal défini, quand je verrai réalisées les combinaisons que j'estime les plus favorables, elles n'auront plus pour moi une simple et

vague beauté d'agrément, mais une beauté de perfection. Appliquons ceci à l'effet esthétique en général. Si vous tenez à ce qu'il soit produit ; si vous assignez à l'art comme fonction essentielle de le produire, il doit rentrer dans l'idée que vous vous faites de la perfection d'une œuvre. Vous n'estimerez irréprochable que celle qui produira, non seulement de l'effet, mais tel effet. Et plus vos goûts seront conscients et précis, plus la beauté d'expression tendra dans votre esprit à devenir une beauté de perfection.

§ 3. — Conciliation finale

Maintenant j'estime que nous pouvons arrêter définitivement nos idées au sujet de l'effet esthétique, entendu comme la somme de tous les sentiments qu'un objet peut nous suggérer.

Parmi ces sentiments il en est, tel le sentiment du beau ou admiration, qui sont et doivent être consécutifs au jugement que nous portons sur la beauté des choses ; il serait donc abusif de les reporter après coup dans notre évaluation de cette beauté. Tout au plus peuvent-ils être interprétés comme signe et présomption de beauté, en supposant, conjecture assez hardie, que ce qui est généralement admiré a chance d'être vraiment admirable. Mais jamais ils ne doivent être comptés comme élément de beauté.

D'autres consistent dans le plaisir que nous prenons à un objet parce qu'il répond à nos goûts. Mais nos goûts mêmes sont soumis à cette obligation, d'être aussi conformes que possible à un idéal de perfection.

Il en est d'autres enfin qui, directement suggérés, devancent et doivent devancer notre jugement critique ; ils contribuent et doivent contribuer à le déterminer. C'est pour nous un droit et même une obligation de les faire entrer, comme élément intégrant, dans notre évaluation de la beauté des choses. Quand ils sont pénibles, ou grossiers, ou déplacés, ils déprécient à nos yeux l'objet qui nous les suggère, et nous le font avec raison trouver moins beau. Ils

augmentent au contraire sa valeur de toute leur valeur propre quand ils sont agréables, délicats, nobles, ou tout au moins exactement conformes à l'effet que l'objet doit produire. Certains objets ont donc une *beauté esthétique*, qui consiste dans les sentiments qu'ils nous donnent, sous la condition expresse que ces sentiments aient par eux-mêmes un caractère de beauté.

La beauté esthétique a des caractères très particuliers. Elle dépend plus que toute autre de notre constitution mentale et de nos goûts personnels. Elle suppose une plus complète harmonie entre l'objet et nous, puisqu'on lui assigne comme fin objective une certaine conformité avec nos propres fins. Elle est plus difficile à analyser, plus délicate, plus psychique que toute autre ; plus profonde aussi, puisque c'est par nos émotions les plus intimes qu'elle nous est révélée, et qu'au moment où nous l'apercevons notre cœur est déjà pris. On a donc raison de lui assigner une place à part, et de l'opposer si l'on veut aux autres beautés, telles que la beauté plastique, ou la beauté de lignes, ou la beauté de coloration. Mais il ne faut pas l'opposer à la beauté de perfection, car en dehors de la perfection il n'y a pas de beauté.

Nous jugeons de la beauté des sentiments eux-mêmes, comme de la beauté de toute chose, d'après un idéal plus ou moins défini, plus ou moins élevé, mais qu'il faut nous appliquer à définir le plus nettement et à élever le plus haut possible. Un sentiment nous semblera d'autant plus beau qu'il se rapprochera davantage de notre idéal inconscient ou conscient, autrement dit qu'il nous semblera plus parfait ; il sera vraiment d'autant plus beau qu'il se rapprochera davantage de la perfection véritable, autrement dit de l'idéal de perfection le plus complet, le plus juste, le mieux raisonné que l'homme puisse actuellement concevoir.

La beauté esthétique n'est donc pas quelque chose qui pourrait s'ajouter à la beauté de perfection, mais un cas particulier et éminent de cette beauté. On a le droit de dire qu'une chose est belle par son seul effet esthétique, abstrac-

tion faite de *toute autre perfection*. On n'a pas le droit de dire qu'elle est belle par son seul effet esthétique, abstraction faite de *toute perfection*. Les cas où il semble que la perfection décroisse quand la beauté grandit sont seulement des cas mal interprétés, où la perfection décroît d'un côté quand elle grandit de l'autre ; ou bien encore des cas où elle ne décroît qu'en apparence mais grandit en réalité. Si vraiment elle décroît en somme, l'objet doit nous paraître moins beau. Garde-t-il la même beauté apparente ? C'est que nous l'admirons à tort, et que nous nous faisons illusion sur sa véritable beauté.

En définitive le seul cas où l'on hésitait à définir la beauté par la perfection se trouve précisément le cas où cette définition s'impose avec le plus de rigueur ; et la seule objection sérieuse qui pouvait être faite à notre conception première de la beauté s'évanouit.

Voici donc, pour conclure, en quels termes exacts nous posons, maintenons et appliquerons notre formule.

Nous affirmons que la beauté doit être définie par l'évidente perfection ; cela veut dire que nous ne devons aimer, admirer et trouver beau que ce que nous avons toutes raisons de trouver parfait. Quand la perfection des objets décroîtra, nous estimerons leur beauté moindre, son degré devant toujours être mesuré au degré de perfection que nous serons en droit de leur attribuer.

En fait nous ne le ferons pas toujours. Ces deux idées ne coïncident pas absolument dans notre esprit. Elles semblent tourner l'une autour de l'autre sans jamais arriver au contact. Il arrive même qu'elles s'écartent notablement. Nos jugements de goût se trouveront trop souvent en désaccord, non seulement avec la valeur réelle des choses, mais avec l'idée que nous-mêmes nous nous faisons de cette valeur. Il faut signaler ces divergences pour nous prémunir contre elles, car elles ne devraient pas exister. Plus nous éclaircirons les idées un peu confuses que nous mettons sous ces deux mots de perfection et de beauté, mieux nous comprendrons que leurs significations doivent se rapprocher l'une de l'autre.

Plus notre éducation esthétique sera avancée, plus elles se rapprocheront en réalité. Le seul fait de passer fréquemment de l'une à l'autre tendra à les associer plus étroitement; il se produira entre elles des échanges. Nous donnerons à la beauté le sérieux de la perfection, à la perfection le charme de la beauté. Les deux idées iront donc se ressemblant toujours davantage. A la limite, dans l'idéal, elles devront coïncider.

L'idée du beau est à l'état d'évolution sans doute ; mais nous n'avons pas à nous inquiéter pour cela de ses destinées ; car cette évolution, comme toute évolution d'idées, est dans une certaine mesure consciente et libre. Elle est avant tout déterminée par des raisons intellectuelles. Tout esprit qui pense contribue, par ses propres réflexions, à la diriger. Tôt ou tard la vérité s'imposera : faisons effort pour qu'elle s'impose le plus tôt possible.

Notre définition n'a donc pas une valeur de fait, mais plutôt une valeur de droit. Je ne dis pas que telle est l'idée que nous nous faisons de la beauté, mais que telle est l'idée la plus haute que nous puissions nous en faire. Ce que nous définissons par la perfection, ce n'est pas la beauté commune, mais la beauté *rationnelle,* c'est-à-dire la beauté telle que la concevrait un être vraiment raisonnable, qui éliminerait de ses concepts toute contradiction et s'interdirait toute admiration non justifiée. L'idéal étant qu'elle soit ainsi conçue, c'est pour nous une véritable obligation morale de la concevoir ainsi. *La beauté doit être définie par la perfection.* Ce sera le premier principe de notre esthétique rationnelle.

CHAPITRE V

VALEUR ESTHÉTIQUE DE LA FINALITÉ

La finalité dans l'art. — Le beau et l'utile. — Hiérarchie des fins.

Il ne nous suffit pas d'être bien résolus à n'admirer que le parfait. Il faut que nous trouvions une méthode pour évaluer la perfection des choses avec quelque précision ; et il faut, ceci est encore conforme à notre programme, que cette évaluation soit aussi objective que possible ; elle doit être fondée, non sur des sentiments vagues, sur des préférences personnelles, mais sur des opinions raisonnées.

Objectivement, une chose peut être dite parfaite quand elle est ce qu'elle veut être ou ce qu'elle devrait être, en un mot quand elle est conforme à sa fin. En tant que cette fin est conçue par nous, elle est ce que l'on appelle un idéal. Trouver l'idéal ou la fin de chaque chose, telle est la tâche essentielle de l'esthétique.

Qu'il s'agisse de la beauté d'une plante, d'un animal, d'un édifice, d'une œuvre d'art, d'un geste ou d'une action quelconque, toujours reviendront les mêmes questions : que voulait-on faire ? A quoi cela peut-il servir ? Quel résultat devait être obtenu ? Quelle est en un mot la fin ? Voilà ce qu'il est essentiel de savoir. Dites-moi quelle est la fin d'une chose, je pourrai vous dire si elle est manquée ou réussie ; ayant un idéal défini de ce qu'elle devrait être, je serai à même de déterminer avec quelque précision son degré de perfection ou de beauté. Si j'ignore cette fin, comment pourrai-je porter une appréciation quelconque ? De quel

droit blâmerai-je ou approuverai-je? Tout jugement esthétique, dans ces conditions, ne peut être que vague, arbitraire, fondé sur des préférences subjectives et des impressions irraisonnées, en somme sans valeur.

Mais en posant ainsi le problème, il semble que nous l'avons déplacé. Ceux mêmes qui identifieraient volontiers la beauté avec la perfection hésiteront à la reconnaître dans ce rapport de moyens à fin. Ils trouveront que cette beauté de finalité est quelque chose de trop déterminé, quelque chose de trop utilitaire, et qu'ainsi, sous prétexte de préciser l'idée du beau, nous l'avons dénaturée.

Sans doute nous avons changé quelque chose à l'idée que l'on s'en fait communément. Cela n'est pas pour nous inquiéter, puisque précisément notre tâche est de rectifier sur ce point les opinions courantes. Il est très vrai que d'ordinaire on attribue, dans les jugements de goût et dans l'art, une plus grande part à la liberté, et qu'entre le beau et l'utile on établit une distinction plus nette que nous ne le faisons. C'est donc à nous de prouver que cette rectification est légitime.

§ 1. — La finalité dans l'art

En ramenant le beau à un rapport de moyens à fin, il est certain que nous avons à peu près éliminé de notre esthétique un élément très important, que d'autres théoriciens se sont appliqués au contraire à mettre en évidence, l'idée même de liberté.

Kant a distingué les *beautés libres*, qui sont comme un jeu de la nature ou de l'art, et les *beautés adhérentes*, auxquelles nous pouvons assigner une fin déterminée. « Beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule d'animaux de la mer, sont des beautés en soi, qui ne se rapportent point à un objet dont la fin serait déterminée par des concepts, mais des beautés libres et qui plaisent par elles-mêmes. De même les dessins *à la grecque*, les rinceaux des encadrements ou des tapisseries de papier, etc., ne si-

gnifient rien par eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet qu'on puisse ramener à un concept déterminé, et sont de libres beautés. On peut aussi rapporter à cette espèce de beauté, ce qu'on nomme en musique fantaisies (sans thème), et même toute la musique sans texte... Mais la beauté d'un homme (et, dans la même espèce, celle d'une femme, d'un enfant), la beauté d'un cheval, d'un édifice (comme une église, un palais, un arsenal, une maison de campagne), suppose un concept de fin qui détermine ce que doit être la chose, et par conséquent un concept de sa perfection ; ce n'est qu'une beauté adhérente [1]. »

La distinction est ingénieuse et mérite d'être conservée. Certaines œuvres d'art en effet ont bien les deux caractères essentiels du jeu, qui sont d'avoir le plaisir pour but et de trouver ce plaisir dans l'imitation de l'activité sérieuse. Et ce jeu est libre en ce sens que l'artiste ne s'astreint à poursuivre avec suite aucune fin déterminée d'avance mais s'engage dans une voie, puis dans une autre, selon l'inspiration du moment. Il aime à laisser de temps à autre son imagination vagabonder au hasard. Ainsi se composent les contes de fée, les romans d'aventures, les fantaisies de l'art décoratif, la poésie badine et la musique légère. Certaines productions de la nature ont un caractère analogue et nous plaisent pour les mêmes raisons. J'admets donc un art de caprice. J'admets d'ailleurs toutes les formes d'art et de beauté. Je tiens seulement à ce qu'on garde la notion de leur valeur relative.

De ces deux genres de beauté, quel est celui que nous devons regarder comme supérieur ? Kant n'hésite pas. De la définition qu'il a donnée du beau résulte que seule la beauté libre est vraiment esthétique : elle ne relève que du goût ; elle n'implique aucun concept de fin déterminée ; rien en elle ne limite la liberté de l'imagination, qui se joue en quelque sorte dans la contemplation de l'objet. La beauté de finalité au contraire, relevant de l'intelligence, ne saurait plaire immédiatement ; elle est donc de moindre valeur. Ainsi donc

1. *Critique du jugement*, trad. Barni, t. I p. 112.

dans des lignes capricieuses que trace en se jouant la main d'un artiste, il y aura plus de beauté véritable que dans un dessin représentant quelque chose ! D'un rinceau d'encadrement à une église ou un palais, d'un perroquet ou d'un colibri à un cheval, à un homme ou à une femme, il y a déchet de beauté ! La série est décroissante ! Une telle théorie, qui attribue la moindre beauté aux objets qui nous donnent de la manière la plus intense le sentiment du beau, est faite pour surprendre.

J'admettrais à la rigueur qu'on nous imposât ces opinions paradoxales dans une esthétique rationnelle, qui déclarerait qu'en cas de conflit entre la raison et le goût c'est toujours la raison qui doit avoir le dernier mot. Mais dans une théorie qui précisément proclame la primauté esthétique du goût, il est inadmissible qu'on le choque à ce point. Tout ce passage de Kant mérite d'être cité, comme une sorte de démonstration par l'absurde du principe contraire. Pour trouver la vérité, il faut renverser sa table de valeurs. C'est à la beauté de finalité que le sens commun, la raison et le goût lui-même s'accordent à reconnaître le maximum de valeur esthétique.

Ayant le plus de valeur, il est à souhaiter qu'elle prédomine dans l'art.

On veut que l'art, pour mieux faire contraste avec le sérieux et les préoccupations utilitaires de la vie, soit consacré au jeu comme à sa fin suprême. C'est toujours le préjugé de la séparation des genres. Je n'estime pas que tous les instants de la vie doivent être voués au travail ; on peut en garder quelques-uns pour le divertissement. Je ne crois pas non plus que l'art doit être tout entier consacré au pur divertissement. Il a lui aussi sa fonction sérieuse à remplir. La fantaisie et le plaisir y doivent tenir, ce me semble, tout juste la place qu'on leur concède dans une vie normalement ordonnée.

Continuant à suivre les conséquences du principe que nous venons de poser, à savoir que la beauté libre est esthétiquement inférieure à la beauté de finalité, nous comprendrons

qu'il serait injuste d'attribuer une infériorité quelconque aux arts qui laissent une moindre place à l'activité de jeu.

On a fait notamment grief à l'architecture d'être astreinte à poursuivre des fins déterminées. Tandis que le peintre, le poète, le musicien peuvent librement s'abandonner à leur inspiration, l'architecte qui fait le plan d'un édifice est asservi à des exigences multiples : il faut qu'il entre dans mille détails d'aménagement intérieur, de construction, de résistances de matériaux ; avant de pouvoir songer à faire de l'art, il doit faire de la géométrie, de la mécanique, de la logique pure. « En fait, l'architecture se meut dans une sphère d'idées et de sentiments assez étroite, plus étroite du moins que la plupart des autres arts ; son but premier est la convenance, c'est-à-dire l'appropriation des édifices à leur destination »[1]. Ce rapport à une fin, a-t-on dit encore, est le vice incurable de l'architecture[2]. Un de ses meilleurs amis n'a imaginé rien de mieux, pour la justifier d'un tel reproche, que de distinguer dans l'œuvre architecturale deux fonctions, l'une purement technique, l'autre purement artistique. Les deux fonctions peuvent être remplies par le même homme, peu importe, elles n'en restent pas moins indépendantes. Qu'un édifice soit convenablement adapté à sa destination, ceci est l'affaire du constructeur. Mais qu'il présente quelque particularité de forme spécialement destinée à produire une impression de beauté, faite en dehors de toute utilité pour l'effet esthétique, ceci est l'œuvre propre de l'architecte. « Il serait déraisonnable de qualifier de caractéristiques architecturales des créneaux ou mâchicoulis tant qu'ils ne consistent qu'en une galerie avancée, au sommet de masses saillantes, avec des ouvertures régulièrement espacées au-dessous pour le jet des projectiles. Mais que ces masses saillantes se découpent au-dessous en assises arrondies, ce qui est inutile, et que le sommet des ouvertures soit cintré et décoré de feuilles de trèfle, ce qui est inutile, c'est

1. Eugène Véron. *L'Esthétique*, 1878, p. 218.
2. Chaignet. *Les principes de la science du beau.*

alors de l'architecture[1]. » Ainsi, dans une construction architecturale, il n'y aurait de vraiment architectural que ce qui est d'art pur, et l'art commencerait au point où finit l'utilité. Par la vertu magique de cette simple définition, voilà l'architecture pleinement émancipée. Elle n'est plus asservie aux exigences techniques de la construction, puisque la technique n'est pas son affaire. Elle échappe à toute compromettante solidarité avec l'utile, et rentre dans la noble catégorie des arts libres.

Ceux-ci accusent donc l'architecture d'être un art appliqué ; ceux-là l'en défendent ; mais tous s'accordent à reconnaître que la nécessité de poursuivre des fins déterminées serait pour elle une tare.

Nous prendrons à son égard une autre attitude. Nous ne la défendrons pas d'être un art appliqué : nous l'en glorifierons. Nous ne chercherons pas à montrer qu'elle n'est astreinte à poursuivre aucune fin déterminée : nous revendiquerons pour elle le droit de le faire sans déchoir.

Je commencerai par rectifier la distinction de Ruskin, qui prêterait, telle qu'il l'a faite, à des méprises. Ce que je distinguerai dans un édifice, ce n'est pas sa construction de son architecture, c'est sa construction de son décor. Que l'on poursuive dans l'édification d'une maison deux fins jusqu'à un certain point indépendantes, l'agrément extérieur et la convenance interne ; que ces deux tâches distinctes exigent des aptitudes spéciales, qui ne se trouveront pas toujours dans le même homme au même degré, cela est évident. Mais il ne faut pas s'exagérer cette indépendance ; il y a, il doit y avoir une très étroite solidarité entre l'effet esthétique d'un édifice et la perfection technique de son aménagement, entre son décor et sa construction. Il y aurait le plus grave inconvénient à ce que l'architecte dédaignât la construction comme l'élément inférieur de son art, ou même comme quelque chose d'étranger à son art. La construction et le décor sont œuvre d'architecture, exactement au même titre. L'architecte

1. Ruskin. *Les sept lampes de l'architecture,* ch. I.

doit assumer également les deux fonctions. Il y aurait injustice à exalter l'une et à déprécier l'autre.

La construction est la base indispensable ; c'est elle qui détermine les lignes essentielles de l'édifice. Si elle présente quelque défaut, toute l'œuvre en sera viciée ; les plus magnifiques développements ne sauraient nous faire oublier cette erreur initiale : l'édifice le plus décoratif, s'il est mal aménagé, nous fera l'effet d'une phrase exprimant en un superbe langage une idée fausse. Le décor achève l'impression esthétique, la porte à son maximum d'intensité ; ce sont les raisons de convenance qui devraient la déterminer tout d'abord. Dans la construction même il y a de l'art, autant d'art que dans le décor, autant d'art que dans une œuvre de peinture ou de sculpture. Elle exige autant d'intelligence, de goût, d'invention, d'aptitudes diverses. L'architecte ne trouve-t-il aucune occasion d'exercer, dans cette partie de sa tâche, ses facultés les plus hautes ? Je crois que personne n'oserait soutenir ce paradoxe. Pour adapter parfaitement un édifice quelconque à sa destination pratique, il ne suffit pas d'appliquer des méthodes. On devra résoudre des problèmes dont la solution n'est pas dans la logique pure. Le plan d'un édifice ne peut être obtenu par simple calcul ; il doit satisfaire à des convenances d'ordre trop différent pour qu'on puisse les mettre en équation. Trouver la forme qui réponde à ces exigences multiples et parfois si difficiles à concilier, c'est un travail de synthèse vraiment artistique ; il y faut de l'ingéniosité, du goût, de l'invention ; il y faut des qualités morales. On a dit que la cathédrale était une œuvre de foi ; elle était aussi une œuvre de très réel courage. Les architectes qui ont risqué ces équilibres si aventureux ; les bâtisseurs qui sont allés à des hauteurs vertigineuses poser ces pierres dans le vide, n'étaient certes pas des âmes pusillanimes. On retrouverait ces mêmes qualités dans nos grandes constructions de fer, aussi hardiment édifiées, et qui sont elles aussi des œuvres de foi, de foi dans la science, qui sur son honneur et sous sa responsabilité autorise ces hardiesses. D'autres œuvres seront des œuvres de bonté. C'est manque

de charité que d'offenser nos yeux par la laideur et la trivialité : Emerson avait bien raison quand il qualifiait d'égoïste toute construction purement industrielle, d'où l'art est absent. Mais n'y a-t-il pas aussi égoïsme, sécheresse de cœur, à bâtir des maisons où rien n'est fait pour la commodité de l'occupant ? Nous devrons attribuer une plus grande valeur, à la fois esthétique et morale, aux constructions dont l'architecte a tracé le plan dans un esprit de bonté. Cet art de la construction, que l'on dédaigne comme technique, est fait de sollicitude, de prévenances, d'attentions délicates, puisqu'il a pour but de fournir aux hommes une demeure saine et commode, où l'on se sente heureux de vivre.

Que la nécessité de satisfaire à ces exigences complique la tâche de l'architecte ; que son art l'astreigne à un labeur, à des calculs, à un effort mental, peu importe ; il ne doit pas regarder à sa peine. La difficulté d'obtenir un résultat ne fait que lui donner plus de prix. Nous qui ne voulons pas voir dans l'art supérieur un jeu, mais une activité vraiment désintéressée, qui tend à une fin plus haute que le plaisir, nous ne croyons nullement déprécier l'architecture, en reconnaissant qu'elle est astreinte à des exigences pratiques. Nous nous soucions peu que l'architecte ait ses aises, et que sa besogne l'amuse : nous voulons qu'il amène son œuvre à la perfection.

La seule chose dont il soit en droit de se plaindre, c'est qu'on intervienne dans l'élaboration de ses plans. Ce qui le gêne et le paralyse, ce sont les exigences des programmes qu'on lui impose. Il est rare qu'on lui laisse carte blanche. Trop heureux celui qui une fois en sa vie a eu l'occasion de construire une église, un palais, un théâtre, une villa seulement, selon son rêve !

Mais les exigences mêmes de son art ne sont-elles pas pour lui un asservissement ? Sa tâche n'est-elle pas plus ingrate que celle des autres artistes, en ce sens que son labeur tend à des fins plus déterminées ?

J'admets qu'il n'est pas libre de s'abandonner à sa fantaisie. Dans les arts purs, dans la peinture, par exemple, dans la

sculpture, la musique ou la poésie, on ne l'est pas davantage. Les autres artistes sont assujettis, eux aussi, à des obligations très rigoureuses. Je voudrais bien savoir quelle œuvre d'art importante n'exige pas un vrai labeur. Reproduire les contours et les colorations d'un modèle que l'on a devant les yeux, avec la crainte de s'écarter en quoi que ce soit des indications de la nature, ce n'est pas ce que l'on peut appeler un libre jeu. Donner une forme à ses idées, les loger dans des phrases où elles se sentent à l'aise, ce n'est pas beaucoup plus aisé que d'établir le plan d'une maison selon les convenances de son futur habitant. Dans la composition de son œuvre, le musicien doit tenir compte de convenances aussi multiples, aussi exigeantes que peuvent l'être les convenances architecturales. Tout artiste, une fois au travail, est esclave de son œuvre, qui le prend corps et âme. Il n'est libre que dans les rêveries qui en précèdent l'élaboration. Mais, à dater de l'instant précis où son sujet est arrêté, il est asservi jusque dans ses sentiments profonds et ses plus intimes pensées à la finalité la plus impérieuse ; toutes ses facultés sont tendues vers un but qui doit être atteint coûte que coûte. Qu'on ne nous parle plus de l'art jeu. Cette théorie, qui a parfois été exprimée en un si beau langage, est une erreur formelle et dangereuse, capable de vicier l'art dans son principe même, et de le détourner de toute œuvre sérieuse.

Quelques critiques et théoriciens, il est vrai, ne considèrent que d'assez mauvaise grâce cette intervention de l'intelligence consciente dans les choses de l'art. Ils autoriseront dans les œuvres artistiques une certaine finalité. Mais au moins, diront-ils, qu'elle ne soit pas trop évidente ! Une finalité cachée, que l'on sent partout présente, mais qui jamais n'affleure à la surface ; des effets évidemment intentionnels, mais dont on ne saurait démêler l'artifice ; des convenances subtiles dont peut-être l'artiste lui-même n'a pas eu conscience, et qu'il eût été incapable d'établir à la réflexion, mais qu'il a réalisées d'instinct, telles seraient pour l'œuvre d'art les réelles conditions de beauté. Quand nous lisons un beau roman, quand nous assistons à un drame, nous sentons bien

que l'auteur nous mène où il veut et sait ce qu'il fait ; il a manifestement ses intentions ; mais ces intentions mêmes ne sont pas manifestes. Si nous le voyons, comme on dit, venir d'avance ; si l'œuvre répond trop évidemment à des intentions trop précises, l'effet sera beaucoup moindre. Un édifice dont toutes les lignes seraient évidemment justifiées par l'usage auquel on le destine ou par les nécessités de la construction prendrait un caractère purement utilitaire, il ne donnerait pas une impression d'art. Mais nous éprouverons cette impression si nous sentons qu'une secrète logique, qui ne se laisse pas deviner du premier coup d'œil, a présidé à son ordonnance. C'est dans les productions de l'industrie, dans une machine, dans un meuble d'usage, dans un outil que l'on trouverait des exemples de la parfaite et stricte adaptation de l'objet à sa fin. Dans une véritable œuvre d'art, la finalité se détend ; elle se fait moins exigeante ; elle se dissimule en laissant une place à l'arbitraire et à la fantaisie. « Il est toujours essentiel que la conformité d'une œuvre à sa loi, à son but, ne puisse être embrassée dans toute son étendue par un raisonnement conscient. C'est précisément par la portion qui échappe aux aperçus conscients de l'intelligence que l'œuvre d'art produit en nous l'exaltation et la béatitude ; c'est de là que naissent les plus puissants effets du Beau artistique, et non des parties que nous pouvons complètement analyser [1]. »

On admet en somme la finalité, à la condition qu'elle se dissimule. Mais pourquoi veut-on qu'elle se dissimule ? Serait-ce par hasard, pour que nous ayons le mérite de la découvrir ? J'ai peur que ce ne soit simplement pour cela. C'est un préjugé courant que la beauté a plus de valeur quand il y a plus de mérite à l'apercevoir. Ce devrait être tout le contraire. Les grandes beautés sont évidemment celles qui rayonnent à tous les yeux, et se font apercevoir d'abord. Mais ce n'est pas à celles-là que nous attachons le plus de prix ; ce que nous admirons le plus dans une œuvre, ce ne

1. H. Helmholtz. *Théorie physiologique de la musique*, trad. Guérault, p. 481.

sont pas les qualités évidentes ce sont celles qui exigent pour être perçues une délicatesse de goût, une finesse de discernement, une sagacité exceptionnelle. Il est si agréable de se dire que l'on appartient à une élite et que l'on discerne des beautés inaccessibles au vulgaire ! Si nous réussissons à en discerner une que jusqu'ici personne n'ait vue, nous nous récrions ; nous ne voyons plus qu'elle ; enflée par notre amour-propre, elle grossit jusqu'à recouvrir toutes les autres. Tout cela est très humain, mais bien peu raisonnable.

Mais vous vous méprenez, dira-t-on, sur nos sentiments. Ne nous en prêtez pas de si mesquins. En donnant la supériorité à la finalité profonde, qu'il est plus difficile de discerner, nous ne songeons pas à notre mérite, mais à celui de l'œuvre. Si je perçois dans un tableau des harmonies de nuances qui ne peuvent être goûtées que d'une rétine extrêmement sensible et délicate, j'en conclurai que le peintre devait avoir ces qualités de vision ; et je l'en féliciterai. De même, si dans une œuvre d'art quelconque je réussis à découvrir une logique secrète, des intentions d'une ingéniosité si raffinée que jusqu'ici elles avaient échappé à tous, un calcul profond sous les apparences du nonchaloir artistique et de la fantaisie, mon admiration pour l'œuvre devra grandir. Elle devra croître encore si je me sens moi-même impuissant à comprendre de telles combinaisons. Elle atteindra son apogée quand je pourrai me dire qu'une telle œuvre dépasse l'intelligence humaine, et l'intelligence même de celui qui l'a conçue. Car c'est là précisément l'impression que nous donne le génie. Une œuvre dont la finalité est manifeste, toute en dehors, et qui du premier coup nous laisse pénétrer tout son secret, ne peut être que médiocre.

Ce sont là de meilleures raisons, car elles ont quelque chose de vrai.

L'œuvre d'art en effet n'est pas obligée d'être aisément intelligible de tous ; la préoccupation de se mettre au niveau des intelligences moyennes l'abaisserait. Son seul devoir est d'être claire en soi, c'est-à-dire parfaitement logique. A nous

de la comprendre, et si elle nous dépasse, de faire effort pour nous élever jusqu'à elle. Nous retiendrons donc de ce que l'on vient de dire cette conclusion, que l'artiste ne doit pas craindre de mettre dans ses œuvres le plus de finalité possible, plus même que n'en saurait percevoir une intelligence moyenne ; ce qu'il en aura mis par surcroît sera pour les initiés, ou pour lui-même.

Mais il n'y a aucune raison pour que cette finalité se dissimule, ce qui d'ailleurs dans bien des cas n'a pas grand sens ; et nous ne pouvons lui faire un mérite d'être si bien cachée qu'on l'aperçoive avec peine. Ce que nous comprenons du premier coup n'est pas forcément médiocre, d'abord parce qu'il peut se faire que nous ne soyons pas médiocres ; et puis parce qu'il est beaucoup plus aisé de comprendre une combinaison que de la trouver. L'œuvre la plus limpide, la plus transparente à l'esprit peut être géniale de conception : cette limpidité même est une qualité spéciale qui ne peut être obtenue qu'à force d'art. Il est si facile d'être obscur ! Il serait donc aussi injuste d'admirer une œuvre parce que nous ne la comprenons pas, que de la dédaigner parce que nous la comprenons.

Pour sortir de toutes ces équivoques il faut poser nettement les questions.

Admet-on, oui ou non, que l'intelligence intervienne dans les jugements de goût et dans l'art ? Si on se refuse à l'admettre, qu'on ne nous parle plus de sentiments intellectuels, de logique secrète, de calculs inconscients, car cela même devrait être interdit, n'étant qu'une intervention dissimulée de l'intelligence. Si on admet qu'elle intervienne, qu'on la laisse opérer à sa façon, méditer, réfléchir, raisonner, le tout en pleine conscience, et sans avoir besoin de s'en cacher.

Admet-on, oui ou non, que la finalité soit une beauté ? Si on ne l'admet pas, qu'on la condamne jusque dans ses apparences. Si on l'admet, que ce soit franchement, sans réticences ni chicane. Qu'on ne demande pas à l'objet d'être ordonné en vue d'une fin sans l'être réellement, ou de l'être réellement

sans en avoir l'air ; qu'on ne demande pas au spectateur de sentir cette finalité sans la percevoir, ou de la percevoir sans y penser, ou d'en détourner les yeux sitôt qu'il l'a vue. Tout cela est trouble. Étant admis que la finalité est une belle chose, elle ne saurait être trop affirmée et trop nettement perçue. Elle n'a nul besoin de se tenir dans un demi-jour mystérieux.

§ 2. — Le beau et l'utile

Admettre une beauté de finalité, qui consisterait dans l'adaptation des choses à leur destination, c'est évidemment identifier, dans certains cas au moins, le beau et l'utile. Qu'est-ce en effet qu'une chose utile, si ce n'est celle qui répond à quelque besoin, qui peut servir à réaliser quelque fin ?

Mais, nous dira-t-on, il est bien difficile de faire à l'utilitarisme sa part. Si l'on admet qu'en un seul cas une chose soit déclarée belle parce qu'elle est utile, comme il n'est pas une chose qui ne puisse être jugée au point de vue de l'utilité, voilà l'intérêt introduit comme facteur constant dans nos évaluations esthétiques.

Je ne chercherai pas à éluder cette conséquence des théories posées. Je n'hésiterai pas à décider de la beauté des choses par raisons franchement utilitaires. Que toute notre esthétique soit orientée dans le sens de notre intérêt, de notre plus grand et véritable intérêt, je n'ai pas à l'en défendre, car c'est son programme même.

On craint que nous n'abaissions notre idéal en le mettant au niveau de l'utile. Abaisser notre idéal ! Nul reproche ne pourrait nous être plus sensible. L'esthétique rationnelle est tenue, en quelque sorte par définition, d'élever le niveau de nos goûts. Mais la question est justement de savoir ce que vaut l'utile : s'il sort réhabilité de l'épreuve, on ne pourra plus nous reprocher de nous compromettre en pactisant avec lui. Quand nous aurons montré qu'il a sa noblesse et sa dignité, qu'il présente un caractère de perfection, qu'il

est en un mot une belle chose, nous n'aurons en rien dégradé l'idée du beau. Nous aurons simplement rapproché l'une de l'autre deux idées entre lesquelles on avait mis trop de différences.

La plupart des esthéticiens se sont appliqués à les différencier le plus possible. On établit entre elles toutes sortes d'oppositions. Il semble que tout serait perdu, si on risquait un instant de les confondre.

Je crains bien qu'on ne se laisse ici aller à la méthode d'outrance, si usitée par les philosophes pour construire à peu de frais des théories profondes. Remarquant par exemple qu'il y a du mal dans le monde, on dira qu'il est le mal *absolu* ; et par la vertu de cette seule épithète, voilà que l'on a fait un système. Partant de cette observation assez banale, que le beau et l'utile sont choses différentes, on dira que le beau est *absolument* inutile, que le plaisir du beau est *absolument* désintéressé. Pour renchérir encore, on décidera que le goût doit être indifférent à la possession de l'objet, à sa réalité même. Arrivé là, je crois bien qu'il faut s'arrêter.

Laissons-là les systèmes, et cherchons simplemeut la vérité.

Qu'on distingue ces deux idées l'une de l'autre, rien de plus légitime. Les deux mots ont à coup sûr un sens très différent. Dire qu'une chose est utile, c'est affirmer qu'elle répond à quelque besoin. Dire qu'elle est belle, c'est affirmer qu'elle présente un caractère de perfection. Il est clair que ce n'est pas du tout la même idée ; et l'on fait très bien d'établir cette distinction logique, une fois pour toutes. Mais s'ensuit-il qu'il y ait entre les deux qualités un antagonisme, une incompatibilité quelconque, en sorte qu'elles devraient suggérer des sentiments tout opposés, et répugner à se rencontrer dans le même objet ? Nullement. Il est au contraire très facile de voir que, bien que distinctes pour l'esprit, elles ont une tendance à se rencontrer dans la réalité et même qu'elles s'impliquent l'une l'autre jusqu'à un certain point.

Le beau et l'utile perdent également à être séparés. Partant de ce principe que ce sont deux choses tout à fait distinctes et indépendantes, on a affecté à chacune son domaine. Une industrie sans aucun souci d'art et de beauté, un art dédaigneux de toutes les réalités de la vie, voilà le résultat de cette séparation des genres. Nous commençons par bonheur à revenir de ce préjugé. Il me semble bien que nous assistons en ce moment à la réconciliation de l'industrie et de l'art ; les deux idées de l'utile et du beau, indûment séparées, tendent à se rapprocher de nouveau dans notre esprit. Je voudrais contribuer à ce rapprochement, en faisant disparaître les prétendues oppositions que l'on a signalées, ou plutôt que l'on a voulu établir entre elles.

Voyons d'abord les raisons par lesquelles on prétend refuser à l'utile toute valeur esthétique.

On lui a reproché d'être trop vulgaire — de ne pas être immédiatement agréable — de manquer à la règle du désintéressement esthétique.

Le mot d'utile éveille immédiatement, je le sais, l'idée de choses vulgaires. On nous demanderait, sans nous donner le temps de la réflexion, de citer au hasard un certain nombre d'objets utiles. Voici que surgissent des images triviales : l'engrais des champs, des choux, des carottes, des navets, une marmite, un fourneau de cuisine, etc... Toutes choses médiocrement poétiques. Mais les choses utiles n'ont pas toutes ce caractère de trivialité ; car la fin d'un objet n'est pas nécessairement vulgaire. Il est aussi des objets d'utilité qui par eux-mêmes nous plaisent à voir, et auxquels nous reconnaissons une certaine dignité ; il serait facile d'en énumérer un grand nombre : appartiennent à cette catégorie tous les objets auxquels s'applique l'art décoratif. Pourquoi éprouve-t-on le besoin d'orner, de parer un objet ? Est-ce pour dissimuler sa trivialité sous un décor, et le rendre ainsi tolérable aux yeux ? S'il en était ainsi, l'ornemaniste devrait épuiser son art sur les objets les plus vulgaires, et ce sont précisément ceux qu'il néglige. Le décor est bien plutôt un hommage que nous rendons aux choses. Nous voulons les faire belles,

non pour leur donner du prix, mais parce qu'elles sont précieuses ; et l'on peut mesurer leur dignité au besoin que nous éprouvons de leur donner une plus exquise ou plus somptueuse parure. Il est enfin des objets qui ont une fin très noble, et qui tirent de leur usage même une haute dignité : par exemple une charrue, un livre.

Au reste, il ne faut pas nous montrer trop dédaigneux. On a trop vite fait de déclarer un objet trivial. Il dépend de nous jusqu'à un certain point de rendre les choses moins vulgaires, en mettant en elles un peu de notre âme. La poésie n'est pas seulement dans le clair de lune et dans les chants d'oiseaux ; elle est, si nous savons l'y mettre d'abord et l'y voir ensuite, dans l'objet le plus familier, le plus usuel, humble compagnon d'existence auquel on s'attache sans y penser.

Voici maintenant le second grief. L'utile n'est qu'un moyen de se procurer le plaisir ; sa valeur esthétique ne peut donc être que secondaire. Il doit rester subordonné à la fin pour laquelle il est fait ; la beauté supérieure doit se trouver dans ce qui est une fin en soi, c'est-à-dire dans ce qui est immédiatement agréable.

Rien de plus juste. Je suis tout prêt à adopter ce principe, de la subordination esthétique des moyens à la fin. Mais voyons à quelles conséquences il nous conduit.

Retire-t-il à l'utile toute valeur esthétique ? Non sans doute. Il lui assigne seulement une valeur secondaire, qui reste encore appréciable. Qu'une chose soit désirable, non pour elle-même, mais pour quelque avantage futur qu'on espère en tirer, elle n'en est pas moins désirée ; provisoirement, elle est recherchée comme une fin. Le vigneron qui cultive sa vigne a pour fin lointaine de son activité la récolte, qui elle-même est désirée pour d'autres fins plus lointaines encore. Mais pour que toutes ces fins soient réalisées, il faut que sa vigne vienne à bien. Aussi comme il la soigne ! Comme il s'intéresse à ses destinées ! Dans la joie et la fierté avec laquelle il contemple les lourdes grappes qui achèvent de mûrir au soleil, il est impossible de ne pas voir un plaisir vraiment esthétique. La maturité de la grappe lui apparaît

en ce moment comme une fin en soi. Le cordonnier qui bat son cuir et l'écrivain qui noircit des pages pour gagner quelque argent se sont mis tous deux à la tâche pour des raisons intéressées ; mais cette tâche, ils la prennent à cœur ; pour le moment ils en font le but même de leur activité. L'œuvre une fois achevée et parfaite, ils la contemplent avec une satisfaction aussi désintéressée que si c'était une fin en soi. Ainsi l'utile, qui est moyen par rapport à une fin plus haute, est fin lui-même par rapport à ses conditions d'existence, et apparaît vraiment comme une fin à celui qui se propose sa réalisation. Ce principe de la subordination esthétique des moyens à la fin ne nous autoriserait donc nullement à classer les choses en deux catégories : d'un côté les moyens, réduits de par leur nature aux modestes fonctions d'utilité ; de l'autre les fins, ayant pour elles toute la noblesse et la beauté. En réalité il n'y a que des fins, subordonnées les unes aux autres, ou pour mieux dire en harmonie les unes avec les autres ; car il ne faut pas se figurer les choses comme disposées hiérarchiquement en série linéaire. Les rapports de finalité sont si complexes, si variables, si souvent réciproques, comme il arrive dans les organismes où chaque partie est à la fois moyen et fin par rapport aux autres, qu'un ordre de préséance quelconque serait bien difficile à établir.

Continuons à suivre notre principe dans ses conséquences logiques. La véritable beauté, disons-nous, doit être fin en soi et non simple moyen. On en conclut qu'une chose, pour être belle, ne doit pas nous apparaître comme utile, mais comme agréable. Étrange déduction ! Une chose est donc simple moyen quand elle m'est utile, mais fin en soi quand elle me procure un agrément ? C'est au contraire dans ce dernier cas que je songe le moins à sa valeur propre, à sa dignité. Le comble du dédain, n'est-ce pas d'apprécier les choses ou les personnes au seul point de vue de l'agrément qu'elles nous procurent, comme si elles étaient faites uniquement pour notre plaisir ? — Mais qu'est-ce donc que l'utile, si ce n'est une simple promesse de plaisir, le plaisir à

échéance plus ou moins lointaine, retardé par conséquent, frappé d'escompte, diminué? Vous devez donc en tout cas lui préférer l'agréable. — L'utile en effet tend à une fin qui lui est supérieure. Mais cette fin n'est pas nécessairement le plaisir. Il faut et il suffit qu'elle soit un bien positif quelconque. Sommes-nous sensuels à ce point, que nous trouvions inutile tout ce qui n'aboutit pas à quelque jouissance? Je ne saurais admettre que même au point du vue esthétique l'agréable doive toujours passer avant l'utile. Car l'utile peut mener à des fins très supérieures à l'agrément.

On va se retourner alors d'un autre côté, et invoquer contre l'utile un nouveau principe, le principe du désintéressement. Accorder une beauté à l'utile. c'est laisser le jugement esthétique se déterminer par des raisons intéressées, qui sont contraires à sa définition même.

Ce principe, chose bien faite pour surprendre, a été invoqué par les mêmes théoriciens qui identifient le beau à l'agréable. Ils veulent que les belles choses soient faites pour nous plaire, et en même temps que le jugement esthétique soit désintéressé. Je n'insisterai pas sur ce qu'il y a de contradictoire dans ces deux exigences. Prenons l'objection en elle-même, pour ce qu'elle vaut isolément.

Nous n'avons jamais admis que sous réserves ce principe du désintéressement absolu, n'estimant pas que l'idéal soit de se désintéresser de tout. Il serait, nous dit-on, très généreux, très esthétique, de nous montrer indifférents à ce qui nous est personnellement utile. Nous n'allons pas jusque-là. L'esthétique, comme la morale, ne nous prescrit rien que de raisonnable. Elle doit être désintéressée en ce sens qu'elle nous propose des fins plus hautes que notre plaisir et même que notre intérêt personnel. Mais elle ne nous interdit pas de le rechercher. Elle lui garde une valeur. Le Moi ne doit pas tout primer. Il n'est pas non plus haïssable. Qu'un objet m'aide à parvenir à mes propres fins, ce ne peut être une raison pour le dédaigner. Qu'il y réussisse au mieux, c'est une raison de l'admirer. Il prend donc de ce fait une valeur esthétique. Déjà, dans cette admiration, il y a un certain désinté-

ressement. Ce n'est pas parce que l'objet m'est utile à moi-même que je l'admire, mais pour la perfection avec laquelle il répond à l'usage que j'en attends. Mais je ne m'en tiens pas là ; j'admire aussi ce qui est utile aux autres : alors c'est le désintéressement absolu. Quand par exemple j'admire un vêtement parce qu'il est confortable ; la fourrure d'un chat parce qu'elle est souple et chaude ; les griffes et les crocs d'un tigre parce que ce sont de terribles armes ; une locomotive parce qu'elle est visiblement propre à entraîner de lourdes masses avec une rapidité vertigineuse, un édifice parce qu'il est parfaitement aménagé : ces jugements esthétiques, fondés sur des raisons strictement utilitaires, sont pourtant aussi désintéressés qu'on puisse le souhaiter. Ils sont purs de toute jalousie, de toute envie, de toute crainte, de tout intérêt personnel. Je me réjouis, avec une complète abnégation, du bien d'autrui.

Nous voyons en somme qu'il n'y a aucune raison pour refuser à l'utile toute valeur esthétique.

Qu'une chose soit utile, à coup sûr cela ne l'empêche pas d'être belle. Un navire, une maison, un meuble sont des choses d'usage : n'y peut-on trouver de beauté ? Rien n'est plus utile que d'avoir des pieds, des mains, des bras : est-ce une raison pour que ces organes soient dépourvus de toute valeur esthétique ? Et dira-t-on que toute la beauté du corps doit être dans le luxe de la chevelure, dans la barbe et les moustaches, dans le rose des lèvres et la fraîcheur du teint, parce que ce sont des avantages de luxe pur et dont on pourrait se passer ? Je crois au contraire que ces avantages doivent être pour cette raison déclarés tout à fait accessoires ; ils ne méritent même d'être regardés comme esthétiques que comme signe indirect de qualités vraiment utiles, telles que la vigueur du tempérament ou la bonne santé. L'aile de l'oiseau, qui lui est la chose la plus utile, est sa plus grande beauté.

Oui, dira-t-on. La beauté et l'utilité peuvent se rencontrer dans un même objet. Mais les choses qui présentent ce double caractère sont belles pour d'autres raisons que leur

utilité. Nous pouvons trouver une certaine beauté à un plant de choux pour leur couleur verte et leur opulence végétale. Dans un artichaut, nous admirerons la disposition décorative de ses feuilles, plus élégantes encore que l'acanthe classique. Il est clair que si nous admirons ces plantes, ce n'est pas en tant que légumes, mais pour des qualités de tout autre ordre qu'elles possèdent accidentellement. Il semble même que dans ce cas l'idée que ce sont des légumes, c'est-à-dire des plantes domestiques et non sauvages, cultivées pour l'alimentation, destinées à faire la soupe ou à être farcies, est faite plutôt pour les déprécier. Quand un objet est à la fois beau et utile, sa beauté ne peut être goûtée que si l'on fait abstraction de son utilité. « Un champ de blé est beau pour celui qui le considère d'un regard désintéressé. Il ne l'est plus pour le propriétaire qui le convertit mentalement en sacs de blé et en piles d'écus[1]. »

Pourquoi et de quel droit, quand il s'agit d'un objet dont la fonction est d'être utile, faire ainsi abstraction de son utilité ? Si son usage n'a rien de vulgaire, il ne gâtera pas notre plaisir ; mais quand il devrait le gâter, il faut pourtant qu'il entre en compte dans notre jugement. Un bel artichaut, considéré en tant que légume, ne sera pas celui qui ressemblera le plus à un libre chardon, mais celui dans lequel la culture aura développé par sélection les organes alimentaires. Si je me désintéresse de la fin que le cultivateur s'est proposée, je pourrai admirer un champ de blé couvert d'herbes folles et de coquelicots plus que je ne ferais d'un champ sain et bien sarclé ; mais je n'en ai pas le droit ; car la beauté d'un champ cultivé ne doit pas être celle d'une lande sauvage. En juger ainsi, par le simple plaisir des yeux, ce serait juger en faux esthète, en esthète égoïste qui a pour idéal la beauté d'agrément personnel. — Mais d'autre part, je ne me croirais pas obligé non plus, considérant un objet utile, de faire abstraction de son agrément ; s'il présente cette qualité par surcroît, pourquoi n'en pas jouir ? Tout doit

1. Rabier. *Leçons de philosophie*, t. Ier, p. 626.

être compté, chaque chose en son rang et pour sa valeur : l'utilité comme beauté de fond, l'agrément comme beauté accessoire. Notre âme est assez complexe pour admettre ces divers sentiments à la fois, et il n'en peut résulter qu'une émotion plus riche et plus intense.

Souvent j'ai éprouvé cette impression au pays de Flandre. Rien de pittoresque; aucun accident de terrain; les champs à perte de vue. Et pourtant, à certaines heures, surtout aux matins de mai, quand la brume bleuâtre s'inondait de lumière diffuse et qu'une vapeur montait de la terre grasse, quand les blés gonflés de sève semblaient sortir du sol à l'appel du soleil, cette plaine si monotone prenait une beauté majestueuse. Sans doute j'admirais cette harmonie de tons, ce jeu de lumière et de couleurs, enchantement des yeux. Mais à ces sentiments, d'un charme un peu superficiel, s'en mêlaient d'autres plus profonds. C'était de la sympathie pour tous les travailleurs qui avaient cultivé cette plaine. C'était la joie de voir la terre nourricière, bonne aux créatures, répondre à l'effort de l'homme par sa fécondité; c'était l'idée qu'avec ce blé sortait du sol la richesse, le bien-être et la vie. Non, je n'oubliais pas la récolte; au contraire, je la voyais d'avance, comme la fin positive vers laquelle tendaient tant d'énergies physiques et de labeur humain. Au fond de tous ces sentiments, il y avait bien une considération d'utilité; et c'étaient pourtant, eux aussi, des sentiments esthétiques. Je sentais alors, profondément, ce que peut être la beauté de l'utile.

En poursuivant l'utile on peut atteindre du même coup à la souveraine beauté. Dans les productions utilitaires de la nature, nous trouvons un goût plus sobre et plus sûr, un art plus accompli que dans ce qu'elle fait pour le plaisir des yeux. Tandis que les êtres organisés ont une perfection de structure incomparable, on pourrait souvent trouver à redire à leur ornementation; on y découvrira souvent des traces de mauvais goût, des surcharges, des bizarreries et du clinquant. Le splendide manteau de cour que le paon laisse traîner derrière lui est de bien grand luxe. Dans l'animal de proie ou de

course, où tout semble sacrifié à l'utilité, on devrait dire au contraire que rien n'est sacrifié à l'apparence : aussi quel style impeccable dans toute la structure ! De même les œuvres de l'homme trouveront souvent le style en ne visant qu'à l'utilité. Un meuble parfaitement adapté à sa fonction, que l'artisan se sera seulement appliqué à faire logique, commode, d'exécution irréprochable, devra produire, quand bien même il ne porterait aucun décor, un effet esthétique. Le moindre geste, celui de prendre un verre sur une table, sera beau quand il sera accompli avec simplicité, certitude et délicatesse, le plus pratiquement possible, sans rien qui vise à l'effet.

« Nous étions arrivés au sommet d'un plateau de ce pays de Caux en Normandie qui est souple comme un parc anglais, mais un parc naturel et sans limites. C'est l'un des rares points du globe où la campagne se montre complètement saine, d'un vert sans défaillance. Un peu plus au nord l'âpreté la menace ; un peu plus au sud le soleil la fatigue et la hâle. Au bout d'une plaine qui s'étendait jusqu'à la mer, des paysans édifiaient une meule. — Regardez, me dit-il, vus d'ici ils sont beaux. Ils construisent cette chose si simple et si importante qui est par excellence le monument heureux et presque invariable de la vie humaine qui se fixe : une meule de blé... Voyez donc l'eurythmie de l'existence humaine dans ses mouvements utiles. Regardez l'homme qui mène les chevaux, tout le corps de celui qui tend la gerbe sur la fourche, les femmes penchées sur le blé et les enfants qui jouent. Ils n'ont pas déplacé une pierre, remué une pelletée de terre pour embellir le paysage ; ils ne font pas un pas, ne plantent pas un arbre, ne sèment pas une fleur, qui ne soient nécessaires. Tout ce tableau n'est que le résultat involontaire de l'effort de l'homme pour subsister un moment dans la nature ; et cependant ceux d'entre nous qui n'ont d'autre souci que d'imaginer ou de créer des spectacles de paix, de grâce ou de pensée profonde n'ont rien trouvé de plus parfait et viennent simplement peindre ou décrire ceci quand ils

veulent nous représenter de la beauté ou du bonheur[1] ».

Il est au moins un cas où l'utilité coïncide absolument avec la beauté : c'est celui où l'objet est fait spécialement à fin d'utilité. Dans ce cas en effet, ce que nous devons lui demander avant tout, c'est d'être conforme à sa destination. Là est sa perfection ; là par conséquent est sa beauté. Une belle hache, c'est une hache solide, tranchante, bien en main ; chacune de ces qualités pratiques, qui vont dans le sens de son utilité, tend à lui donner la valeur esthétique qu'un tel instrument comporte. De même, tout objet utile, un vase, un meuble, un édifice, un navire, une machine, aura pour essentielle beauté d'être visiblement apte à remplir sa fonction. Nous devrions juger de même de la beauté organique : tout organe affecté à une fonction déterminée devra être réputé beau quand il aura la structure reconnue la mieux appropriée à cette fonction. Les mains étant faites pour manier les objets, et non pour être étalées comme un simple objet de contemplation, leur véritable beauté ne sera ni d'être blanches, ni d'avoir des doigts fuselés, ou telle autre qualité de couleur ou de dessin, mais d'être de par leur structure fortes et adroites. Les yeux étant faits pour voir et non pour être regardés, de beaux yeux seront avant tout de bons yeux qui voient bien. Dans tous les cas de ce genre, l'utile et le beau coïncident et doivent coïncider.

Reste à savoir s'il y a entre l'utile et le beau une solidarité constante, c'est-à-dire si tout ce qui est utile a par là même quelque beauté, et tout ce qui est beau quelque utilité.

Il y a, dit-on, des choses très utiles qui sont tout à fait dépourvues de beauté. — Quand bien même il serait reconnu qu'en aucun cas l'utilité seule ne suffit pour constituer une beauté, cela ne prouverait pas qu'elle n'a aucune valeur esthétique. En effet, à raisonner ainsi on pourrait démontrer qu'aucune des qualités requises pour qu'une chose soit belle n'a de valeur, la plupart ne produisant d'effet esthétique, que lorsqu'elles font partie d'un ensemble. Dira-t-on que la

1. Maurice Mœterlinck. *La vie des abeilles*. Liv. V. Ch. x.

basse d'un chant ne peut être dite belle, parce qu'entendue isolément elle n'aurait aucune beauté? La question est de savoir si l'utilité, s'ajoutant à un ensemble de qualités esthétiques, en augmente la valeur. Or cela me semble difficile à nier. L'utilité d'un objet prévient en sa faveur ; elle nous le fait regarder avec plus de bienveillance. De ce que le vin est fait pour être bu et un fruit pour être mangé, cela n'enlève rien à leur effet esthétique, bien au contraire. L'utilité peut même dans certains cas racheter la laideur : une tranche de viande saignante nous apparaîtrait comme un objet hideux, si nous nous désintéressions de son utilité.

Les choses très utiles mais très laides que l'on pourrait citer sont presque toujours des choses qui utiles en un sens, sont nuisibles dans l'autre, parce qu'elles nous affectent désagréablement. Du fumier est très utile aux plantes qu'il alimente. Des entrailles sont très utiles à l'animal comme appareil digestif. Et pourtant nous trouvons ces objets tout à fait dépourvus de beauté. C'est que l'impression de dégoût qu'ils nous donnent est la plus forte. Mais je dis que même dans ce cas le sentiment que ces choses sont utiles intervient pour atténuer au moins leur laideur. Un tas de fumier ne paraît plus aussi répugnant et ne choque plus autant les yeux quand on le considère comme engrais; dans l'âme d'un jardinier il pourra même éveiller un certain sentiment esthétique. Des entrailles sont chose horrible à voir ; mais qu'on le remarque bien, ce qui nous fait surtout horreur, c'est qu'elles soient brutalement exposées au dehors : un mystère de la vie a été violé. Dans les conditions où elles sont utiles, c'est-à-dire en place et cachées, sont-elles encore une laideur ? Déparent-elles un organisme ? En les considérant comme appareil digestif, on devrait leur trouver encore une certaine beauté physiologique, résultant de leur bon fonctionnement.

Il est certain que ce qui nous est le plus utile nous apporte parfois peu de jouissance esthétique; quand nous en sommes réduits à ce dont nous ne pouvons nous passer, comme toujours nous désirons davantage, nous éprouvons plutôt le

sentiment d'une privation. Avoir juste ce qu'il faut d'air pour ne pas asphyxier, d'aliments pour ne pas mourir de faim, de forces pour se mouvoir, c'est la misère. Un objet quelconque fait pour l'utilité, un meuble par exemple, nous semblera bien pauvre si nous y sentons une trop stricte économie de matière ou de main-d'œuvre. L'utile ne nous suffira donc jamais, si l'on entend par là ce qui répond strictement aux nécessités de la vie ; ce que nous désirons pour nous-même et souhaitons à tout être animé, c'est la vie pleine et largement épanouie La beauté commence donc pour nous au superflu. Ce qui est bon en soi ne nous procure de plaisir esthétique que lorsque nous l'avons en surabondance. Un voyageur, désireux de régler au plus juste ses dépenses de voiture, procédait ainsi : il ne demandait pas à son conducteur ce qu'il lui devait ; mais sans rien dire, il lui mettait dans la main de petites pièces de monnaie, une à une, jusqu'à ce qu'il le vît sourire ; alors il retirait la dernière pièce. C'était connaître le cœur humain. Tant que la vie nous apporte seulement ce que nous estimons nous être dû, nous restons sérieux ; la beauté, c'est ce surcroît qu'il y aurait parcimonie à nous retirer, et que nous accueillons avec un sourire.

Mais de cela même on ne saurait conclure que le nécessaire lui-même puisse jamais être dépourvu de toute valeur esthétique. Si nous n'en jouissons pas positivement, sa possession nous donne le bien-être physique et la sécurité morale, indispensables à l'épanouissement de tous les sentiments esthétiques. Là où il fait défaut il ne saurait y avoir de beauté. Toute misère est laideur. On dit parfois que nous avons une tendance à préférer le superflu au nécessaire ; mais ce que nous préférons en réalité, c'est d'avoir les deux. Nous ne dédaignons le nécessaire que lorsque nous l'avons ; dès qu'il nous manque nous sentons son prix. Ce qui nous est vraiment utile doit toujours avoir quelque beauté.

Soit, dira-t-on, tout ce qui est utile est beau. Mais la réciproque n'est pas vraie, et par conséquent l'idée du beau embrasse et déborde l'idée de l'utile. Il est des choses par-

faitement belles qui ne sont d'aucune utilité. — Lesquelles donc ? — Mais un tableau, une statue, une symphonie, un poème ! — De tels objets ont au moins cette utilité de nous procurer un plaisir. Ils sont une source permanente de jouissances délicates. Quand ils n'auraient été faits que pour cela et ne serviraient qu'à cela, ils ne seraient pas inutiles. Mais on peut leur assigner une fonction plus haute, à laquelle l'artiste a peut-être pensé ; c'est d'élever les âmes ; c'est de les unir dans la contemplation d'une même beauté, et de contribuer ainsi à notre culture individuelle et sociale. L'œuvre d'art ne répond à aucun besoin grossier, matériel ; mais elle répond aux besoins supérieurs de notre âme. Certains spectacles de la nature n'ont de même aucun intérêt pratique. Les étoiles que nous apercevons, scintillantes dans les profondeurs du ciel, ne nous envoient qu'une bien faible lumière ; elles nous éclairent à peine, et en ce sens on peut dire qu'elles ne nous sont d'aucune utilité. Mais ne nous ont-elles pas rendu d'autres services ? Ne nous ont-elles pas suggéré des pensées très hautes, des émotions sublimes ? N'ont-elles pas contribué à mettre en nous l'idée et le sentiment de l'infini ? L'âme humaine ne serait pas ce qu'elle est, si les étoiles n'existaient pas. Elle ne nous sont donc pas inutiles. J'ai beau chercher, je ne vois pas de chose vraiment belle qui soit tout à fait dépourvue d'utilité. Je ne puis même croire qu'il en existe ; car s'il était une chose parfaite en tout le reste mais qui m'apparaîtrait à la réflexion comme absolument inutile, cette pensée la déprécierait à mes yeux ; je me dirais que quelque chose lui manque, et par conséquent qu'elle n'est pas tout à fait belle. Ne servir à rien ni à personne ne saurait passer pour une perfection. On a pu le soutenir dans un moment d'humeur, par réaction contre l'esprit platement et vulgairement utilitaire, qui ne voit rien au-dessus des nécessités immédiates de la vie. Mais ceux mêmes qui l'ont dit auraient protesté, si on leur avait affirmé que l'art ne répond à aucun besoin. Ils ne veulent pas qu'il soit entaché d'utilitarisme : ils reconnaîtront volontiers que c'est une chose des plus utiles. Le plus grand stimulant dans

une vie consacrée à l'art, est de pouvoir se dire qu'on n'a pas travaillé en vain. Nous ne pouvons nous figurer la beauté comme une perfection égoïste, renfermée en soi et n'existant que pour elle-même; nous voulons qu'elle se répande au dehors de quelque manière, qu'elle soit bonne, bienfaisante, utile, que tout être puisse en tirer quelque profit ou quelque joie. La véritable perfection, c'est ce que chacun de nous aurait un intérêt suprême à voir réalisé en soi ou en dehors de soi.

J'arrive ainsi à cette conclusion, qui eût semblé paradoxale si je l'eusse présentée d'abord : c'est qu'*il ne peut y avoir conflit entre le beau et l'utile.*

§ 3. — Hiérarchie des fins

Chaque fois qu'une opposition semble se produire entre le beau et l'utile, nous avons pu montrer qu'il y avait méprise. Ce que l'on prend pour un conflit entre le beau et l'utile, c'est toujours un conflit de fins : conflit entre nos fins et celles d'autrui, conflit entre une fin inférieure et une fin supérieure. Dans le site le plus pittoresque, on installe une usine ; on capte une chute d'eau pour lui faire actionner des turbines : voilà, dit-on, le beau sacrifié à l'utile. Non, ce sont plutôt les intérêts du promeneur sacrifiés à ceux de l'usinier. Ce terrain, cette chute d'eau peuvent être affectés à deux usages : soit à procurer aux passants un objet de contemplation ; soit à faire vivre une industrie. Dans l'un et l'autre cas, qu'on le remarque bien, il y aura à la fois utilité et beauté, car il est très utile à l'homme qu'on lui conserve quelques coins paisibles où il puisse se reposer de son labeur dans la contemplation de la nature, et d'autre part, dans une usine prospère en pleine activité, il y a autant de beautés réelles que dans un rocher et une chute d'eau. Le conflit n'est donc pas entre l'utile et le beau, mais entre diverses fins. Quand par la sélection et par la culture nous provoquons dans une plante l'hypertrophie de certains organes pour la rendre plus nutritive ou plus décorative, nous sacri-

fions l'intérêt propre de la plante à notre intérêt à nous. Ainsi les fins que nous poursuivons sont souvent en conflit entre elles, en conflit avec celles que poursuit la nature. De là des questions de casuistique très délicates. En cas de conflit, quelle est la fin qui doit primer les autres? Jusqu'à quel point avons-nous le droit de sacrifier les intérêts de l'un à ceux de l'autre ? L'idéal serait évidemment que chaque être pût se développer librement et pleinement. Mais dans la pratique cela n'est pas possible. La seule règle générale que l'on puisse poser est que plus un être a de dignité, plus il mérite d'être traité comme une fin en soi et non comme un simple moyen ; en un mot que lorsqu'une conciliation est impossible, les fins inférieures doivent être sacrifiées.

Entre deux objets également conformes à leur fin, nous devrons estimer plus beau celui qui est adapté à une fin plus élevée. Il y a donc, dans la perfection même, des degrés qu'il s'agira d'évaluer.

Le difficile, il est vrai, sera d'établir cette hiérarchie. Nous pourrions bien poser en principe que ce qui est moyen doit être réputé inférieur à ce qui est fin en soi, et que dans une série de fins subordonnées les unes aux autres, la fin ultime peut être tenue pour la plus élevée. Mais nous avons vu que dans la nature les moyens et les fins ne se présentaient pas ainsi en série linéaire, de sorte qu'il est presque impossible de déterminer par raison objective leur hiérarchie véritable. Celle que nous pourrons présenter sera toujours quelque peu arbitraire. Nous devons nous prononcer pourtant. Dans une théorie qui prétend mesurer les degrés de la beauté aux degrés de la perfection, il faut bien que nous ayons présent à l'esprit l'idéal de la fin suprême qui devrait être atteinte. Voici donc, selon nous, quelle est la fin vers laquelle convergent les aspirations de la nature, et dans laquelle nous devons trouver la plus haute beauté.

Plaçons-nous par hypothèse dans un monde tout physique, à une date de l'évolution cosmique où ni la vie ni la pensée n'auraient encore apparu. Dans ce monde de matière brute, y aurait-il un bien quelconque, des choses qui pourraient être

dites supérieures et préférables à d'autres? Mais en quoi supérieures? Et pour qui préférables? Ce déroulement indéfini de phénomènes physiques ou mécaniques serait sans but ni raison. Plus on essaie d'entrer dans cette hypothèse, plus on reconnaît que toutes nos idées du bien, du mal, du beau, du laid dans le monde physique sont relatives aux êtres vivants; c'est du jour où des êtres vivants ont pu apparaître sur notre planète, que toute la série d'événements physiques qui a rendu cette apparition possible a pris un sens et une raison d'être.

Pourquoi la matière, si ce n'est pour qu'en s'organisant elle puisse produire de la vie? Pourquoi la vie, si ce n'est pour qu'en prenant conscience d'elle-même elle puisse produire des sensations, et des émotions, et de la pensée et de l'amour? L'épanouissement d'une âme consciente, c'est bien, semble-t-il, le but suprême de l'évolution. Tout reste en suspens et sans raison suffisante, tant que ce résultat n'a pas été obtenu. C'est la fin par rapport à laquelle tout le reste est moyen.

Si la pensée et la sensibilité n'avaient été données aux êtres animés que pour leur assurer les moyens de vivre, l'extrême développement qu'ont pris ces facultés dans un certain nombre d'espèces animales ne se comprendrait guère. A quoi bon cette complication de moyens, pour arriver à un résultat qui pouvait être si facilement obtenu à moins de frais? La plante n'a pas besoin de s'agiter et de s'inquiéter pour vivre: avec quelques instincts très élémentaires, l'existence lui est assurée. Un rudiment d'intelligence suffit aux animaux inférieurs. L'individu vit heureux et paisible, l'espèce se perpétue avec un minimum de facultés psychiques. Quand on arrive aux espèces supérieures, les moyens vont se compliquant, l'existence devient de plus en plus laborieuse. A la vie béate du mollusque dans sa coquille, comparez l'existence de l'oiseau; toujours inquiet, sur le qui-vive, balancé sur sa branche, l'aile ouverte au vent qui va l'emporter, préoccupé de se construire son nid, d'élever sa couvée, trouvant à peine quelques instants de loisir pour contempler et chanter,

il ne réussit à vivre que par une prodigieuse complication d'instincts. Les fourmis n'auraient pas besoin, pour perpétuer leur espèce, de cette vie sociale si étrangement perfectionnée ; les pucerons qu'elles élèvent ont plus simplement résolu le problème de l'existence. On est déconcerté, quand on voit les abeilles à l'œuvre, de ces merveilles d'industrie, de ce labeur acharné, de cette vie d'abnégation toujours sacrifiée au lendemain. Pourquoi prendre tant de peine ? Ne feraient-elles pas mieux de jouir de l'existence et de bourdonner au soleil, comme de simples mouches ? (Mœterlinck). Arrivons à l'espèce humaine. Ici la complication de l'existence devient presque absurde. Nous avons beaucoup plus d'intelligence qu'il ne nous en faudrait pour vivre ; et les raffinements de notre sensibilité ne servent guère qu'à donner plus de prise à la douleur.

Ainsi l'évolution qui a compliqué peu à peu les types organiques pour aboutir à la production d'êtres d'une mentalité supérieure est incompréhensible, si l'on admet que l'intelligence, la sensibilité, la moralité ne sont que des moyens, la vie physique étant le but. Mais si l'on renverse cet ordre de finalité ; si l'on admet au contraire que la vie physique est un simple moyen, et que le développement des facultés psychiques est la fin véritable, tout redevient clair. Les êtres ont cherché à croître en intelligence et en sensibilité parce qu'en cela consistait leur bien. Dans l'espèce humaine au moins, il est manifeste que cette fin a été poursuivie avec pleine conscience, comme la plus désirable ; l'homme a vécu pour se perfectionner ; il s'est réjoui de chaque progrès qu'il a pu faire, non parce qu'il y trouvait un moyen de vivre plus heureux, mais parce qu'il se sentait croître en dignité. Là est la grande alternative morale. Il faut dire oui ou non à l'évolution. Il faut aller résolûment dans le sens de la nature et décider que désormais nous ferons du plus grand développement moral notre véritable fin ; ou bien renoncer à tous nos progrès, revenir en arrière et redescendre les échelons si laborieusement gravis. Il y a des moments où le plus vaillant hésite. Il serait si doux de s'abandonner à la pente ! On écoute

les voix qui d'en bas nous appellent à la vie élémentaire. On se dit que la sagesse est de se contenter de peu. On serait tenté de renoncer à ce rêve fatigant de civilisation, d'arts et de science, de progrès moral, pour se laisser aller à la simple joie de vivre. Le but que l'on poursuivait est encore si lointain ! La montée est si rude ! Aura-t-on la force d'aller plus loin ? A cette question que l'on se pose avec angoisse, il n'y a qu'une réponse toute pratique ; c'est de se relever, si las que l'on soit, et de se remettre en route. La véritable loi de l'homme, celle qu'il doit s'imposer, c'est la loi de progrès.

Que pouvons-nous faire de mieux en ce monde, que de nous élever à la vie psychique la plus riche et la plus harmonieuse, d'agir de toutes nos énergies morales, de nous développer en tous sens, et d'unir nos efforts, de nous aider les uns les autres à réaliser cet idéal ? Notre idéal doit être d'arriver d'un commun effort à la vie de l'âme la plus élevée. Et c'est par rapport à cet idéal que nous mesurerons les degrés de la beauté.

Pourquoi nous arrêtons-nous à cette conception ? Nous l'adoptons parce qu'elle répond mieux que toute autre à l'évolution du monde, aux plus profondes aspirations de l'âme humaine ; parce qu'elle assigne à la vie le but le plus intelligible ; et enfin, c'est notre raison la plus décisive, parce qu'il nous est impossible d'en imaginer une plus désirable. Ces raisons sont plus inclinantes que nécessitantes. A vrai dire, aucun principe premier ne saurait être démontré. Ce sera donc, si l'on veut, notre postulat.

Résumant les résultats obtenus, nous nous trouvons en possession de ces principes, qui nous semblent devoir s'imposer à toute esthétique rationnelle :

La beauté est dans l'évidente perfection.

Toute chose est parfaite en son genre quand elle est conforme à sa fin.

Les degrés de la perfection se mesurent à la valeur relative des fins.

La fin la plus élevée que nous puissions concevoir est le plein épanouissement de la vie consciente.

Reste à appliquer systématiquement ces principes, et à nous en servir pour rectifier les idées que nous nous faisons communément de la beauté. Prendre nos évaluations telles que nous les avions établies antérieurement à la réflexion ; chercher les motifs qui nous ont déterminés, et juger de la valeur ordinaire de ces motifs, telle sera la marche de notre enquête. Ainsi nous pourrons utiliser à la fois les données de l'esthétique expérimentale et les résultats antérieurement acquis par l'esthétique rationnelle, l'une nous donnant les motifs inconscients de nos préférences, et l'autre les motifs conscients de nos admirations. Après tant d'analyses, le moment est peut-être venu d'essayer une synthèse, où les vérités partielles qui ont été successivement perçues par les esthéticiens viennent se concilier.

Je crois les principes sur lesquels je m'appuie assez solides pour autoriser dès maintenant des applications. Dans une certaine mesure, je compte sur leurs applications mêmes pour achever de les justifier, le tout prenant ainsi la valeur d'un système. Un ensemble d'idées bien liées, c'est ce que l'on appelle une science ; et l'accord de la pensée avec elle-même est, après tout, le seul criterium de vérité.

TROISIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ SENSIBLE

CHAPITRE PREMIER

LES DEGRÉS DE LA BEAUTÉ

Nous sommes bien décidés à ne plus mesurer désormais la beauté des choses qu'à leur perfection réelle. Au fond, c'est ce que tous et toujours nous avons voulu faire ; mais nous le faisions sans bien nous en rendre compte, et un peu à la légère. Il est donc probable que notre table des valeurs esthétiques, telle que nous l'avons dressée empiriquement, contient bien des erreurs. Elle doit être revisée.

Dégager les fins mystérieuses auxquelles semble vouloir tendre l'effort de la nature ; assigner à l'art en général une mission déterminée, à chaque art sa fonction spéciale, à chaque œuvre sa beauté propre ; nous faire prendre conscience des exigences de notre goût, les rectifier, les compléter ; nous donner de chaque chose l'*idéal rationnel* auquel elle devrait tendre, auquel nous l'aiderons à se conformer dans la mesure où cela dépendra de nous, au nom duquel à tout le moins nous pourrons la juger : un tel programme nous entraînerait bien loin. On conçoit que nous renoncions à le remplir. Les applications se perdraient en un détail infini. La tâche est immense. Elle ne sera jamais achevée. Nous devrons nous contenter, à titre d'indication, d'opérer sur quelques exemples typiques.

Dans quel ordre les présenterons-nous ? La beauté se présentant à nous sous des formes indéfiniment variées, il nous faut adopter une classification, un ordre quelconque, qui nous permette de procéder à notre travail de revision méthodiquement.

Voici quel plan nous adopterons. — Il est certaines beautés qui s'adressent plutôt aux sens : si, par exemple, certaines combinaisons sonores ou certaines juxtapositions de couleurs nous semblent avoir une valeur esthétique, il est évident que nous en jugeons avant tout par l'impression physique qu'elles font sur l'œil ou sur l'oreille ; nous les estimons parfaites, et par conséquent belles, en tant qu'elles répondent aux exigences du sens qui les perçoit. — D'autres sont plutôt intellectuelles : ainsi, quand nous attribuons de la beauté à un dessin correct ou à un édifice dont les diverses parties sont bien appropriées à leur destination, il est clair que notre jugement ne dépend en rien de l'impression sensible. On dit de l'objet qu'il est agréable à voir ; il faudrait dire plutôt qu'il satisfait l'esprit ; car un dessin moins exact, un édifice de plan plus défectueux n'aurait, pour la vue même, rien de choquant. C'est l'intelligence qui perçoit cette beauté de forme et qui en est juge. — Il est enfin des beautés d'expression qui s'adressent plutôt au cœur. Nous admirons, par exemple, un paysage d'aspect mélancolique, un chant d'allégresse, une strophe à l'accent héroïque. Nous aurions beau avoir les sens les plus aiguisés, l'intelligence la plus subtile, il nous serait impossible de percevoir et de comprendre la beauté propre de tels objets, si nous étions incapables d'émotion : cette beauté est toute dans le sentiment moral que l'objet exprime et qu'il nous suggère par sympathie. — Il y a donc bien là trois sortes de beautés distinctes : une beauté sensible, une beauté intellectuelle et une beauté morale.

Nous les étudierons l'une après l'autre. En analysant chacune d'elles, nous chercherons à nous rendre compte des motifs conscients ou inconscients qui nous portent à lui attribuer une valeur esthétique ; puis nous pèserons ces motifs,

décidés à ne les déclarer valables que s'ils justifient d'une réelle perfection de l'objet. Ainsi, nous pourrons établir des principes de critique très généraux, applicables à tous les objets de beauté similaire.

L'ordre dans lequel nous traiterons de ces diverses beautés n'a pas une importance extrême. Nous avons adopté celui-là parce qu'il nous offre l'avantage d'une progression, correspondant au développement du goût. De la beauté sensible à la beauté intellectuelle, de la beauté intellectuelle à la beauté morale, il y a réellement progrès. Les beautés les plus hautes et les plus pures ne sont pas celles qui nous frappent tout d'abord ; elles supposent, pour être comprises, une certaine culture et comme un entraînement esthétique. Il est donc tout naturel que nous commencions notre étude par l'analyse des beautés les plus humbles, pour nous élever ensuite aux plus hautes. Ainsi peu à peu nous provoquerons en nous comme un élan vers les beautés supérieures.

Ce plan, il est vrai, a ses inconvénients. Pour poser nos principes de critique, nous aurons été obligés de décomposer en ses divers éléments sensibles, intellectuels et moraux l'idée complexe de beauté. En étudiant chacun d'eux, nous aurons cité, à titre d'exemples, les objets qui présentaient à un degré éminent cette beauté spéciale. Mais il peut se faire, et en fait il arrive qu'un même objet présente ces diverses beautés à la fois ; à vrai dire, il n'en est aucun dans lequel elles ne se retrouvent toutes en proportion variable. Soit, par exemple, la beauté de la couleur. Sans doute elle dépend avant tout de l'impression reçue. Mais elle dépend aussi dans une certaine mesure de l'appropriation de cette couleur à la fin de l'objet, et de son effet sur le sentiment. Le bleu du ciel nous paraît beau, non seulement parce qu'il fait une agréable impression sur la vue, mais encore parce que nous pensons que le ciel doit être bleu, et par les idées poétiques que nous attachons à cette couleur. Ainsi, dans une certaine mesure, nous jugeons des beautés sensibles avec notre intelligence et notre cœur ; et réciproquement, il n'est pas de beauté morale ou intellectuelle qui de quelque manière

n'affecte les sens, puisqu'il faut bien qu'elle soit perçue, et qui par conséquent ne dépende jusqu'à un certain point de la qualité de cette impression sensible.

Il nous sera bien difficile aussi de nous conformer, en toute rigueur, à l'ordre progressif.

Les valeurs esthétiques ne sont pas mathématiquement déterminables. Il y aurait donc quelque chose d'arbitraire dans toute hiérarchie fixe que nous voudrions établir entre les choses. Nous estimons par exemple que la beauté intellectuelle est en somme supérieure à la beauté sensible ; mais les plus hauts degrés de celle-ci ne sont-ils pas supérieurs aux plus bas degrés de celle-là ? Nous croyons qu'il y a plus de beauté dans l'animal que dans la plante ; mais une plante réussie n'est-elle pas plus belle qu'un animal manqué ? Nous ne devons donc pas attribuer à nos classements provisoires une importance exagérée. Nous devrons dire de chaque chose ce que nous en pensons, et la juger pour ses mérites personnels, sans trop nous inquiéter de la classe dans laquelle nous l'aurons rangée.

L'idée que nous devons nous faire des beautés inférieures dépend dans une certaine mesure de celle que nous nous ferons des beautés supérieures. Supposons que nous ayons à traiter de la beauté du monde inorganique : il nous est impossible de le juger comme si tout s'arrêtait là; nous devons penser que ce monde est fait pour préparer la vie et la recevoir; il nous apparaît donc maintenant, non plus comme une fin en soi qui aurait sa perfection propre, mais comme un moyen subordonné à une fin plus haute, et dont la perfection ne peut être évaluée que par rapport à cette fin. Evidemment nous n'apprécierons pas de même les aspects du monde terrestre, selon que nous le concevrons ou non comme destiné à abriter des êtres vivants, et tels êtres de préférence à d'autres : il n'est pas possible de juger de la beauté d'une maison sans penser à l'habitant qu'elle doit recevoir. Nous ne saurons donc que dire de la beauté des choses si nous n'avons déjà une opinion faite sur la beauté des êtres vivants. De même la beauté plastique n'aura de

sens que par rapport à la beauté mentale dont elle doit être l'expression. Tout est donc subordonné à la fin dernière, qui est attendue, et par rapport à laquelle nous jugeons tout ce qui a précédé. Tout reste en suspens, tant que nous n'avons pas arrêté l'idée que nous devons nous faire de cette fin. Alors même que nous croirons juger en elles-mêmes les beautés inférieures, dès le premier mot que nous en dirons l'idée de cette beauté supérieure devra être présente à notre esprit. Comment en effet les apprécierons-nous, si ce n'est d'après un certain idéal dont elles nous sembleront s'approcher plus ou moins ? Si nous ne savons ce qu'est la beauté suprême, comment pourrons-nous savoir qu'elles sont la beauté inférieure ?

On serait tenté, dans ces conditions, d'aller droit à cet idéal par lequel tout s'explique et par rapport auquel tout doit s'ordonner, pour redescendre ensuite aux beautés inférieures qui en sont comme la dégradation. Ne vaudrait-il pas mieux, en un mot, renverser notre plan ?

L'ordre inverse serait en effet plus logique. Mais comme il serait déprimant ! Nous voulons que notre esthétique soit autant que possible stimulante. Nous voulons monter, et non descendre, les degrés de la beauté.

Tout bien pesé, le plus sage est de conserver notre classement sans trop nous y asservir. C'est pour la commodité de notre exposition que nous l'avons fait. S'il arrive que parfois cet ordre préconçu nous gêne, nous ne nous ferons pas scrupule d'y manquer. En matière aussi complexe, les digressions sont de droit. Le meilleur moyen d'assouplir un plan trop rigide, c'est, de temps à autre, de l'oublier un peu. Et ceci même est conforme à nos principes. Nous n'aimons pas les beautés de façade. Nous estimons qu'une maison est faite, non pour être regardée du dehors, mais pour être habitée, et doit avant tout donner cette impression, qu'il y ferait bon vivre. De même pour la composition d'un livre. Le meilleur plan est celui dans lequel on se sent le plus à l'aise, et qui met le mieux en évidence cette convenance intérieure.

CHAPITRE II

LE BIEN-ÊTRE PHYSIQUE

Valeur esthétique des sensations internes. — Leur influence sur nos jugements de goût. — L'expression du bien-être. — La souffrance. — La maladie et la mort.

Dans le plaisir que nous prenons à contempler la beauté, dans l'admiration qu'elle nous inspire, quelle part convient-il d'accorder à l'impression qu'elle produit sur nos sens, à son attrait purement physique ?

Il n'est pas de question sur laquelle les théoriciens soient plus divisés. Les uns condamneront absolument l'intervention des sens dans nos jugements de goût, comme indigne d'une critique rationnelle. Les autres au contraire verront dans le plaisir sensible le fondement même de toute jouissance esthétique. Quelques-uns, adoptant un moyen terme, dénieront toute valeur esthétique aux sens inférieurs, mais accorderont que les sensations auditives ou visuelles peuvent sous certaines conditions nous donner une impression de beauté.

Ces divergences d'opinion nous prouvent que nous avons ici affaire à des beautés indécises, contestables, qui ne s'imposent pas au goût, et dont l'évaluation doit être délicate. Il est *a priori* probable que nous ne pourrons, même si nous les admettons, leur reconnaître une grande valeur esthétique. Il faut y regarder pourtant de près. La question est importante. Les objets réels ne nous sont connus que par les sens ; si c'est l'intelligence qui perçoit leur forme, on peut dire que leur matière même n'est faite que de nos sensations.

Dans les objets imaginaires, la sensation se retrouve encore; nous ne pouvons nous représenter un objet sans éprouver par réminiscence quelque chose de l'impression physique qu'il avait produite sur nous dans la réalité. Dans la conception la plus abstraite, on peut distinguer encore quelques éléments concrets et sensibles. Il n'est donc pas d'objet pouvant avoir une valeur esthétique qui soit purement idéal. L'élément sensible étant toujours là, il importe au plus haut degré de savoir quel compte nous devons en tenir dans notre évaluation de la beauté. Si la question est difficile à résoudre, peu importe. Nos recherches auraient bien peu d'intérêt si nous ne nous posions que des problèmes résolus d'avance. Ici nous trouvons notre goût perplexe, les théoriciens divisés : c'est le cas ou jamais de recourir à l'esthétique rationnelle.

Suivant la marche que nous nous sommes imposée, nous commencerons par montrer comment en fait notre goût évalue les choses ; connaissant les motifs plus ou moins conscients qui le déterminent, nous serons mieux à même d'apprécier l'équité de ses jugements. Nous ne lui imposerons pas de principes *a priori*. Nous lui demanderons ses raisons, l'aidant au besoin à voir clair en lui-même, et n'exigeant de lui qu'une chose, c'est qu'il se mette d'accord avec lui-même.

Les sensations sont tout un monde. Nous ne pouvons les juger en bloc. Commençons par celles dont on conteste le plus la valeur esthétique.

§ 1. — Valeur esthétique des sensations internes

Prenons la sensation à son plus bas degré, la sensation brute, où il serait presque impossible de trouver trace d'éléments intellectuels et moraux. Je veux parler de ces sensations sourdes, obscures, profondes, qui accompagnent les fonctions élémentaires de la vie, et en sont comme le retentissement confus dans la conscience ; sensations primitives sans contredit, qui doivent se trouver dans les organismes

les plus rudimentaires, aux plus humbles origines de l'évolution vitale. Provoquées d'ordinaire par une cause interne plutôt que par une impression venue du dehors, elles ne nous donnent pour ainsi dire aucun renseignement sur les objets extérieurs : aussi n'a-t-on jamais songé à les regarder comme des perceptions. Elles sont dans l'étroite dépendance des besoins : besoin de se mouvoir, besoin de respirer, faim, soif, appétits divers. Indistinctes, mal différenciées et pour ainsi dire informes, vaguement localisées dans tout l'organisme, elles se fondent le plus souvent en une sensation résultante de malaise ou de bien-être physique. Il semble que nous voilà bien aux antipodes de la beauté. Quelle valeur esthétique peut-on accorder à un pareil état de conscience ?

Il est certain que de telles sensations peuvent se produire sans éveiller à aucun degré l'émotion du beau : elle n'y est pas implicitement donnée. Le lézard qui se chauffe au soleil ne fait que jouir de ce bain de lumière et de chaleur ; il savoure la béatitude physique dans laquelle il s'engourdit sans aller au delà de la sensation présente. Pour que l'impression de beauté puisse se produire, il faut évidemment que quelque chose vienne s'ajouter à cette sensation : un jugement porté sur sa qualité. Seul un esprit réfléchi pourra faire de ses propres états de conscience un objet de contemplation, et en recevoir par contre-coup une émotion esthétique. Il ne faut donc pas nous étonner si le sens commun ne perçoit en général dans de simples sensations aucune beauté. Cette beauté existe pourtant, et peut avec un peu d'attention être discernée : ceux qui l'ont comprise et sentie, en la décrivant, peuvent nous aider à la percevoir. Guyau par exemple, dans des analyses que l'on peut regarder comme définitives, nous montrera ce qu'il y a d'esthétique, si l'on y réfléchit, dans le simple bien-être physique. « Il est peu d'émotions plus profondes et plus douces que celle de passer d'un air vicié à un air très pur, comme celui des hautes montagnes. Respirer largement, sentir le sang se purifier au contact de l'air et tout le système distributeur

reprendre activité et force, c'est là une jouissance presque enivrante à laquelle il est difficile de refuser une valeur esthétique. Le sentiment de la vie réparée, renouvelée, rejaillissant partout du fond de l'être, la sensation du sang qui court plus chaud dans les membres, le réveil de la vie saisi directement par la conscience, tout cela constitue une harmonie véritable et profonde qui, en elle-même, a sa beauté... En l'état de santé, quand on écoute au fond de soi, on entend toujours une sorte de chant sourd et doux : se sentir vivre, n'est-ce pas là le fond de tout art comme de tout plaisir[1] ? » On dira qu'ici Guyau embellit par sa description même les sensations qu'il décrit, et met en elles, par un jeu de métaphores, une poésie artificielle. Mais que ces sensations puissent être exprimées en langage poétique, cela est déjà significatif. Qu'elles puissent suggérer de telles images, cela nous prouve qu'elles ont quelque analogie naturelle avec ces sensations supérieures auxquelles on les compare. Une description de ce genre a tout au moins la valeur d'une expérience : elle montre que de telles sensations peuvent en fait éveiller l'émotion du beau jusqu'au degré lyrique. — Enthousiasme factice, simple effet littéraire ! — Pourquoi ce doute ? Sachons résister à la tendance que nous avons à trouver fausse et exagérée l'expression de tout sentiment auquel nous serions incapables de nous élever nous-mêmes. Le poète qui dans une simple sensation de bien-être physique croit entendre un chant intérieur, l'hymne profond et doux de la chair heureuse, et qui l'écoute avec ravissement, a raison d'en être charmé ; car ce qu'il admire, ce n'est pas la sensation telle qu'elle est en vous, qui vous contentez d'en jouir ; c'est la sensation telle qu'elle est en lui, qui la contemple et en perçoit toutes les harmonies ; c'est donc quelque chose de plus délicat, de plus idéal, de plus désintéressé. Dans une âme suffisamment vibrante, toute émotion éveille ses harmoniques supérieures, et devient ainsi le sublime accord que le poète perçoit

1. M. Guyau. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, F. Alcan, 1884, p. 20, 21.

réellement en lui. On lui reproche de transfigurer d'abord sa sensation et de l'admirer ensuite. Mais s'il l'a transfigurée vraiment, il en a fait en réalité un état de conscience supérieur, plus riche et plus beau, et il a raison de l'admirer.

Prenons même la sensation de bien-être physique dans sa forme commune, telle qu'elle peut se rencontrer dans l'âme la moins poétique et dans l'animal lui-même : simple jouissance diffuse dans l'organisme entier. Je dis que si en fait on ne songe à lui attribuer aucune valeur esthétique, on a tort, car elle a vraiment sa beauté. Ces sensations internes sont en rapport direct avec l'état de l'organisme, qu'elles révèlent à la conscience. Tout malaise nous décèle un trouble physiologique. Lorsque toutes les fonctions vitales s'accomplissent normalement, nous en sommes avertis par un sentiment de sécurité intime et de béatitude ; si la vie s'exalte encore et devient exubérante, ce sera une sorte d'allégresse physique. Serait-il juste de refuser toute valeur esthétique à de telles sensations, qui sont vraiment le sentiment d'une perfection intérieure ? N'est-ce pas par elles que nous percevons directement cette beauté profonde que les regards n'atteignent pas, que l'intelligence devine à peine, la *beauté physiologique*, perfection de l'activité vitale ? Si nous trouvons avec raison plus gracieux les mouvements qui sont accomplis avec une expression d'aisance et comme en souriant, il est rationnel d'attribuer la même valeur esthétique à l'aisance vitale quand elle est intérieurement et directement perçue. Ce plaisir intime est le signe évident que l'activité physique est arrivée à ses fins. Dans ses jours de plus grande énergie, où réellement il se rapproche le plus de l'idéal de la beauté virile, l'athlète se sent en forme. Dans ses jours de plus grand charme la femme se sent en beauté ; il n'est pas nécessaire qu'elle se regarde au miroir pour s'apercevoir que ses yeux ont plus d'éclat, que son teint a plus de fraîcheur, que ses cheveux sont plus souples et plus brillants : elle en a conscience. Elle sent que sa chair a repris toute sa tonicité, et se modèle en plus gracieux con-

tours ; elle sent que son corps a des attitudes à la fois plus souples et plus jeunes, qu'il remplit mieux sa forme, qu'il est vraiment mieux fait. Je vais même plus loin. Je me figure qu'une personne vraiment laide doit le sentir de quelque manière et en éprouver un sourd malaise ; qu'une personne vraiment belle doit le sentir elle aussi, et en éprouver un secret bien-être. Le corps ne veut pas seulement se bien porter, il veut se donner une certaine forme, s'organiser suivant un certain type : selon que cet instinct profond est contrarié ou satisfait, il en doit résulter des sensations intimes de nature pénible ou agréable. Portons les choses aux extrêmes. Il est impossible de croire qu'un corps contrefait, déjeté, atrophié, ne souffre pas de ses difformités et de sa misère ; il doit se sentir manqué. De même, tout défaut organique doit être conscient dans une certaine mesure. Inversement, il y a toutes raisons pour qu'un être doué d'une parfaite beauté physique jouisse de cette beauté, et en éprouve comme une constante allégresse. Dans la mesure où l'on se rapprochera de cet idéal, on devra goûter quelque chose de cette joie. Je me figure encore que ces sensations doivent prendre leur plus grande intensité dans la période de formation organique, notamment au moment de la puberté, dans ces semaines de crise où le corps cherche hâtivement sa forme définitive. On aura sans doute été frappé de la physionomie maussade des adolescents qui s'enlaidissent. Cette expression de mauvaise humeur peut s'expliquer de bien des manières, qui sont toutes justes, car le fait a réellement des causes très complexes. Peut-être ces pauvres jeunes gens nous semblent-ils laids parce qu'ils sont maussades ; peut-être sont-ils maussades parce qu'ils se savent laids. Mais je suis persuadé qu'au fond de cette humeur il y a surtout des causes physiologiques : le malaise d'une mauvaise croissance ; la souffrance de l'organisme qui se travaille en vain pour prendre une certaine forme. Une fois cette crise passée, si le résultat obtenu n'est pas par trop défectueux, la bonne humeur pourra revenir. L'organisme prendra son parti de cette laideur ; s'il réussit à

la maintenir au moins saine et vigoureuse, il sera content.

La simple sensation de bien-être physique a donc une haute valeur esthétique, comme signe constant d'une perfection intérieure. Qu'on se refuse à l'admirer elle-même, je l'admets à la rigueur, bien qu'il soit assez illogique de refuser ici la beauté aux signes directs et évidents de la perfection, quand partout ailleurs on l'attribue si libéralement à ses signes les plus indirects et les plus contestables. Mais alors que l'on admire ce parfait équilibre des fonctions vitales, que l'on admire la vie, que l'on admire quelque chose : car certainement il y a là quelque chose de très beau.

§ 2. — Leur influence sur nos jugements de gout

Nos sensations subjectives ont encore une valeur esthétique, en ce sens qu'elles interviennent dans les jugements que nous portons sur les objets extérieurs.

Le bien-être physique prend souvent le caractère, non d'une jouissance, mais plutôt d'une sorte d'extase, d'un état d'admiration vague et indéterminée. Lorsque nous sommes dans de telles dispositions mentales, qu'un objet se présente à nous auquel nous puissions reconnaître une réelle valeur esthétique, il bénéficiera de cette admiration qui ne savait où se prendre. Nous lui attribuerons notre extase ; et il nous semblera d'une surprenante beauté. Nous jouirons mieux de l'éclat des couleurs, de l'harmonie des sons, des beautés de la nature et de l'art. Quand au contraire nous serons en état de malaise physique ou de moindre vitalité, les jouissances esthétiques nous laisseront insensibles ; nous nous retirerons en nous-mêmes, n'ayant plus assez d'énergie pour en dépenser même en plaisir ; et l'ennui mettra sa teinte grise sur tous les objets que nous contemplerons. Chacun connaît, on a cent fois signalé cette tendance du bien-être physique à embellir les objets extérieurs, du malaise physique à les enlaidir. Elle s'explique facilement. Mais il y a là, au point de vue du goût, un danger. Est-il juste de voir le monde en gris ou en bleu, selon que nous avons

l'âme assombrie ou ensoleillée ? Évidemment non. Attribuer ou refuser de la beauté aux choses pour raisons toutes subjectives, c'est justement l'erreur contre laquelle nous voulons réagir. Il importe donc de préciser le point où l'illusion commence.

Nous n'avons le droit d'attribuer de valeur esthétique à nos impressions que lorsque nous nous sentons dans notre état normal. Si donc nous avons conscience de nous trouver en état de dépression, de malaise ou de mauvaise humeur, nous ferons aussi bien de réserver notre jugement, au moins sur les beautés sensibles. A la rigueur nous pourrions rectifier l'illusion qui tend à se produire : tenant compte de l'humeur maussade où nous sommes, nous nous dirions que l'objet doit être bien beau, pour que dans de telles dispositions nous lui trouvions encore quelque charme. C'est ainsi que, considérant un tableau qui est évidemment placé dans un mauvais jour, nous rectifions mentalement cette défectuosité de l'éclairage et arrivons à juger assez bien de sa luminosité réelle. Sachant que nos impressions ne sont pas assez vives, nous les surévaluerons pour leur rendre leur justesse. Mais c'est un peu difficile. Le plus sûr est de regarder les choses en bon jour, c'est-à-dire quand nous nous sentons en dispositions favorables. Les jugements que nous aurons portés en d'autres dispositions doivent nous être à nous-mêmes très suspects.

Si encore, dans nos moments de dépression physique, nos impressions esthétiques se trouvaient seulement émoussées, le mal ne serait pas très grand ; mais voici le plus fâcheux, c'est qu'elles sont faussées. Nos sens seront désagréablement affectées par des perceptions qui dans l'état normal nous étaient agréables : ainsi certaines couleurs, qui nous plaisaient, nous sembleront dures, violentes, excessives ; dans les sons qui nous semblaient harmonieux, nous percevrons des dissonances criardes. Aux rythmes allègres et nettement marqués qui stimulent l'activité motrice, nous préférerons les rythmes indécis, alanguis. L'art que nous serons disposés à goûter ne sera pas l'art vigoureux, qui se propose

une fin précise, qui rassemble ses idées en un puissant effort de composition, et leur cherche l'expression définitive ; ce sera l'art de moindre effort, l'art neurasthénique qui agit par pures impressions, qui fait succéder les images aux images en rhapsodies incohérentes, qui se complaît dans le lapsus, dans l'à peu près et dans les équivoques de sensation. Ainsi tous nos coefficients se trouveront changés. On peut dire qu'il y a vraiment deux esthétiques : celle de l'homme dispos et celle de l'homme fatigué. Laquelle devons-nous adopter de préférence ? Le choix de la raison n'est pas douteux. L'état de parfaite santé, de pleine tonicité physique est évidemment un état supérieur à celui de malaise ou d'épuisement ; nous devons donc accorder plus de valeur aux jugements que nous portons sur la beauté dans de pareilles conditions. Non seulement ces jugements doivent compter davantage, mais on peut dire que seuls ils sont *justes*. Il en est en effet de la beauté comme de toute qualité sensible que nous attribuons aux choses : nous la rapportons toujours à l'état normal. Quand nous disons par exemple qu'un objet est vert, nous entendons par là que normalement éclairé et perçu par un œil sain, il lui donnera la sensation du vert. De même, quand nous disons qu'un objet est beau, nous entendons qu'il produira une impression de beauté sur l'homme normalement constitué, en pleine possession de tous ses moyens physiques et intellectuels. Si nous nous trouvons par accident dans de mauvaises dispositions physiques ou mentales, nous continuerons d'attribuer à nos jugements esthétiques la même valeur objective, et ce sera une erreur formelle : nos goûts seront déviés, mais ils ne croiront pas l'être, et ainsi ils ne seront pas seulement différents, ils seront faux. Si l'esthétique décadente avait conscience de son infériorité, nous pourrions lui être indulgents : après tout il est bon qu'il y ait de la beauté et de l'art pour tous, même pour les déséquilibrés. Si elle se contentait de dire : voilà ce qui me plaît, nous n'aurions rien à répondre. Mais nous ne lui reconnaissons pas le droit de dire : voilà ce qui est beau.

Parler ainsi, c'est attribuer une valeur objective à des préférences toutes subjectives; c'est réclamer, pour les jugements portés en un état anormal, l'équivalence avec les jugements normaux : de telles prétentions sont inadmissibles.

Je reconnaîtrai donc que nous devons tenir peu de compte des jugements que nous portons dans l'état de malaise physique. Mais gardons-nous, entraînés par une fausse symétrie, de croire que le bien-être physique vicie nos jugements esthétiques en sens inverse. Non, car il est l'état normal ; il est l'équilibre ; il est l'occasion exceptionnelle, dans laquelle nous nous trouvons dans les dispositions les plus favorables pour goûter la beauté des choses : il ne saurait donc engendrer d'illusions. Il nous dispose, dira-t-on, à trop de bienveillance ; il nous porte à trop admirer les choses. Mais n'est-ce pas précisément quand nous sommes dans ces dispositions bienveillantes que nous faisons de bonne critique? — Quand cette allégresse physique est tombée, nous sommes tentés de sourire de nos enthousiasmes. Ne nous sommes-nous pas laissés abuser par cette excitation intérieure, qui nous faisait sentir trop vivement les choses ? Maintenant que nons avons repris notre sang-froid, nous les voyons telles qu'elles sont ; elles perdent cet éclat presque surnaturel que nous leur avons attribué : l'illusion de beauté s'évanouit. — Non, ces beautés n'étaient pas illusoires. C'est maintenant que nous nous trompons, en ne les admirant plus assez. Nos sens émoussés n'ont plus l'acuité nécessaire pour les percevoir. Nous ne sommes plus aptes à les sentir : ce qu'il y a en elles de plus subtil et de plus délicat nous échappe. Le véritable état normal, ce n'est pas l'état moyen, atone et neutre, auquel nous sommes revenus : c'est cet état supérieur, auquel nous nous étions un instant élevés. Profitons bien de ces belles heures de plein épanouissement physique, dans lesquelles le monde nous semble si beau ; gardons précieusement le souvenir des impressions que nous avons alors reçues : car c'est alors seulement que nous avons eu l'intuition de la véritable beauté.

On résistera encore. Oui, nous dira-t-on, nous avons raison d'accepter pour leur pleine valeur esthétique les impressions que nous recevons des objets dans de pareilles conditions. Mais l'illusion ne consiste-t-elle pas à compter à l'actif de ces objets, outre le plaisir que nous avons à les voir ou les entendre et qui nous vient évidemment d'eux, le plaisir que nous donne le bon fonctionnement de notre organisme : plaisir charmant, délicat, esthétique tant que vous voudrez, mais subjectif à coup sûr, explicable par des causes tout internes, et dans lequel ils ne sont évidemment pour rien ? Il y a donc bien là un surcroît de beauté que nous leur attribuons à tort, et par conséquent un excès d'admiration qu'il faut réprimer.

L'objection est forte. Pour certains cas elle est juste. Trouver un livre plus beau parce que nous sommes de bonne humeur ; admirer davantage une sonate parce que nous l'écoutons après un bon repas, assis dans un fauteuil confortable, dans une chambre bien tiède ; savoir gré à une œuvre d'art d'un plaisir que nous éprouvons, quand ce n'est pas elle qui nous le donne : c'est évidemment d'assez pauvre critique. Il est bon de signaler cette illusion. Mais peut-on dire qu'elle soit bien grave, et qu'elle se produise bien fréquemment ? Je ne vois qu'un cas où nous ayons une tendance marquée à faire entrer dans notre évaluation esthétique cette masse confuse des sensations subjectives : c'est lorsque nous jugeons des beautés de la nature. Il est certain que notre état de bien-être ou de malaise physique entre pour beaucoup dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'un paysage.

On sait comme nous l'apprécions différemment selon la température et l'état de l'atmosphère. Le même site, qui nous semblait enchanteur par une belle journée, perdra toute sa valeur esthétique si le temps se gâte. D'où vient ce déclin de beauté ? Tient-il seulement à ce que les objets deviennent moins colorés, moins lumineux ? Il y a de cela sans doute. Mais il y a aussi autre chose. Les paysages de vilain temps pourraient encore enchanter les

yeux par la finesse, par l'harmonie, par le fondu des teintes ; l'œil exercé d'un peintre y discernerait encore de charmants effets. Mais nous avons beau faire, cette beauté purement optique ne nous dit plus rien. Quand une petite bise aigre nous transit, nous pouvons émettre encore, par habitude, des jugements esthétiques ; il nous est impossible de rien admirer à fond. Cette épithète même de *vilain* temps, s'appliquant spécialement au temps maussade, humide et froid, qui déprime la vitalité, est significative.

Sommes-nous dispos, contents de vivre ? Nous voyons les choses en beau. Tout dans ce cas nous y convie. Notre sens critique est désarmé. A l'égard des œuvres de la nature, nous n'éprouvons aucune défiance. Nous savons bien qu'elles n'ont pas, comme les œuvres de l'art humain, la prétention d'être belles ; elles ne cherchent à surprendre notre admiration par aucun artifice. Toute beauté qu'elles nous offriront sera la bienvenue. Nous nous laissons aller à la contemplation pure. Les impressions que nous recevons de tous les côtés sont si nombreuses, si complexes, que nous ne songeons pas à discerner leur provenance. Toutes nos sensacions, aussi bien celles qui nous viennent du plus profond de nous-même que celles que nous recevons du dehors, concourent à déterminer notre impression d'ensemble. Nous n'analysons pas le plaisir que nous éprouvons : nous l'attribuons tout entier à la beauté propre du paysage. Quel que soit l'objet sur lequel se porteront nos yeux, nous le contemplerons avec ravissement ; et il nous semblera plus beau de tout le charme de l'heure présente. Qu'il y ait un peu d'illusion dans tout cela, je n'y puis contredire. Mais est-ce tout à fait une illusion ? Dans le cas particulier de la beauté d'un paysage, n'est-il pas juste de faire aux choses un mérite de ce bien-être que nous éprouvons ? Il nous vient d'elles en grande partie. Il est fait de l'air pur que nous respirons, de la lumière qui stimule la vue et de l'ombre qui la repose, des rayons vivifiants dont la tiédeur nous pénètre, de ces couleurs riantes, de ces parfums légers et de ce joyeux murmure des insectes si persistant qu'il finit par entrer en

nous et par devenir une sorte de vibration intérieure. Les sensations toutes subjectives que nous éprouvons émanent donc réellement des objets ; chacun d'eux contribue pour son compte, par les impressions qu'il nous apporte, à notre bien-être ; chacun d'eux nous est bienfaisant et doux, et nous avons raison de l'en remercier en l'admirant.

§ 3. — L'expression du bien-être

Pour compléter cette discussion de la valeur esthétique des sensations subjectives, cherchons quel effet devra produire leur expression objective.

Cette partie de notre enquête sera facile. On peut dire qu'elle est déjà faite. Nous avons vu quelle était la valeur esthétique du malaise et du bien-être, quand nous les percevions en nous-mêmes. Nous devrons leur conserver la même valeur esthétique, quand nous les considérerons *objectivement* et pour ainsi dire du dehors. Dans la souffrance dont je souffre, il y a vraiment de la laideur, car c'est une discordance que je perçois en moi-même, et le signe évident d'un trouble profond de mon organisme : laideur intrinsèque, qui existe alors même que je ne la perçois pas, et que je dois reconnaître sitôt que j'y fais attention. Dans le bien-être dont je jouis, il y a vraiment de la beauté, car c'est le sentiment d'une harmonie vitale et d'une réelle perfection intérieure. Que ces sensations soient miennes ou non, peu importe. Ce n'est pas parce qu'elles m'affectent personnellement, ce n'est pas parce qu'elles me sont agréables ou désagréables à moi-même que je leur attribue ou du moins que je dois leur attribuer un tel caractère esthétique : c'est uniquement parce que je les juge bonnes ou mauvaises en soi ; c'est pour la perfection ou l'imperfection dont elles témoignent. Le plaisir ou le déplaisir que je trouve à ces sensations est bien subjectif ; mais le sentiment esthétique qu'elles me donnent a un caractère objectif et désintéressé. Si vous pouviez *voir* ma souffrance ou ma joie, la percevoir de quelque manière sans la sentir vous-même, vous devriez la juger comme je la juge, et en

recevoir la même émotion esthétique. Si je pouvais percevoir vos souffrances ou vos joies, je devrais en juger comme je juge des miennes. En fait, je n'ai aucun sens qui me permette d'atteindre directement les sensations d'autrui : mais je les devine, je me les représente, je les perçois en quelque sorte par sympathie ; et cela suffit pour qu'elles produisent leur effet esthétique.

Cet effet n'est pas toujours exactement proportionné à leur valeur propre. C'est qu'il ne m'est pas toujours facile de me les représenter exactement telles qu'elles sont ; elles ne s'expriment pas toujours par des signes bien manifestes, et je puis être plus ou moins exercé à interpréter ces signes. Il arrive aussi que je reste assez indifférent au bien-être ou au malaise d'autrui. On sait comme les lois qui déterminent la sympathie sont compliquées. Pour que je sympathise vraiment avec un autre être, il faut que je puisse me mettre en imagination à sa place ; que je n'aie contre lui aucune animosité préalable ; que je le suppose très sensible ; que les sentiments dont il est affecté se manifestent clairement et autant que possible par des signes qui agissent sur mes nerfs ; il faut que ces sentiments soient justifiés, à mon point de vue personnel bien entendu, et proportionnés à leur cause : ainsi je ne sympathiserai nullement avec une douleur ou une joie que je jugerai excessive. On pourrait poursuivre presque indéfiniment cette énumération de conditions. La sympathie est donc chose très capricieuse, étant très compliquée. Il en doit résulter bien des illusions esthétiques.

Le principe qui devrait ici présider à nos jugements de goût est fort simple. Nous ne devrions attribuer de beauté à l'expression d'une sensation que dans la mesure où cette sensation a par elle-même un caractère de beauté ; autrement dit, l'effet esthétique des sensations devrait toujours être proportionné aussi exactement que possible à leur valeur intrinsèque. Nous devrons approuver les sentiments esthétiques et les jugements de goût qui se conforment à cette loi, rectifier ceux qui s'en écartent.

Le bien-être physique est une belle chose, en autrui comme en nous, et doit produire un effet esthétique.

En fait cette impression se produit presque toujours. On pourrait même dire que nous sommes plus naturellement portés à jouir esthétiquement du bien-être d'autrui que du nôtre. Nos yeux en perçoivent mieux les signes matériels, ce qui est très important pour des êtres habitués comme nous à juger de la beauté par les yeux plutôt que par l'âme, par la surface plutôt que par le fond ; et nous avons moins de peine à y prendre un plaisir désintéressé, tandis que lorsqu'il s'agit de notre propre bien-être, nous sommes plus occupés à en jouir qu'à l'admirer.

§ 4. — La souffrance

La souffrance physique est un mal, et par conséquent une laide chose. En aucun cas nous n'avons le droit de l'admirer, elle ni ses expressions. Sa laideur augmente avec son intensité. La grande souffrance est quelque chose d'horrible[1]. — Il est inutile ici d'insister. Sur ce point l'opinion est faite, et bien faite. Le sens commun se trouve pleinement d'accord avec la théorie. La vue d'un être qui souffre est tellement pénible que jamais nous ne songerons à admirer ce spectacle, quand bien même, par je ne sais quelle aberration de goût, nous arriverions à penser qu'il peut avoir sa beauté ; la pitié serait la plus forte. — Je ne vois à discuter qu'un seul cas, où le goût pourrait hésiter : c'est le cas où nous avons affaire, non pas à une souffrance réelle, mais à une simple représentation de cette souffrance. Au théâtre, par

1. On sera peut-être choqué de nous entendre dire que la souffrance est une laide chose, comme s'il y avait une sorte de cruauté à porter sur elle un jugement esthétique. On nous objectera que l'égoïste seul, à la vue d'un être qui souffre, peut lui reprocher d'offrir un spectacle déplaisant. La douleur n'est-elle pas chose trop sérieuse pour que l'on fasse attention au plus ou moins d'agrément de ses apparences ? — Nous répondrons que le reproche serait juste, si notre esthétique était celle de l'agrément, mais qu'il porte à faux, étant donnés nos principes. Dans le jugement esthétique nous voyons une appréciation objective, sérieuse et désintéressée de la valeur des choses.

exemple, nous assisterons à des scènes de torture, d'agonie. Le roman nous les décrira par le plus menu détail. La peinture, la sculpture, la poésie nous présenteront avec insistance des images de la souffrance humaine portée à son paroxysme. Quel plaisir pouvons-nous prendre à de telles images ? Jusqu'à quel point a-t-on le droit de nous les présenter ?

Je ne crois pas que jamais nous puissions prendre réellement plaisir aux images de souffrance, et qu'il soit possible d'en justifier l'emploi par leur agrément. Elles ont toujours, pour qui se les représente, quelque chose de pénible. L'idée que nous sommes en présence d'une simple image peut amoindrir notre sympathie pour les souffrances représentées, elle ne l'annule pas, elle ne doit pas l'annuler. On dira que l'artiste cherche en général à atténuer ces impressions fâcheuses, qu'il ôte à l'expression de la douleur physique ce qu'elle peut avoir de trivial et de pénible, en l'adoucissant, en l'anoblissant, en la faisant un peu conventionnelle ; et que nous de notre côté nous devons autant que possible faire abstraction de ces impressions, éviter le choc en retour de la souffrance, nous appliquer à la percevoir avec un complet désintéressement artistique. Si parfois nous sommes tentés de nous laisser trop prendre à ces fictions tragiques, nous nous efforcerons d'en rompre le charme douloureux ; après tout, il n'est pas bien sûr que tout cela soit arrivé. Allons-nous donner de vraies larmes à de simples fictions, comme ces enfants trop impressionnables, qui prennent au sérieux les histoires qu'on leur conte? Pour garder à l'illusion son caractère artistique, appliquons-nous à la maintenir en nous-même au degré qu'elle doit avoir, celui d'une illusion consciente! Alors on pourra nous présenter impunément de douloureuses images; nous admirerons la justesse de l'imitation, la puissance du rendu; l'élément purement affectif de la souffrance étant éliminé par la toute-puissance de l'art, nous pourrons nous jouer de son image, la contempler joyeusement, en tirer une pure jouissance esthétique. Voyez le *Laocoon* par exemple ; voilà bien une

souffrance sculpturale, assez conventionnelle pour nous éviter les impressions pénibles que produirait une imitation plus réaliste ; aussi avec quel désintéressement nous pouvons la contempler ! Toute notre attention se portera sur la perfection plastique de ce torse admirable ; et l'impression résultante sera une pure satisfaction d'art. — L'art qui a produit le *Laocoon* répond en effet aux termes du programme. Mais le programme est-il bon ? Nous ne l'accepterons pas sans réserves. Si l'on se fait un idéal artistique de calme, de noblesse, de contemplation sereine, le plus simple serait encore de choisir d'autres sujets. A quoi bon représenter la souffrance, si l'on ne veut pas en donner l'impression ? Est-il bien artistique de l'édulcorer ainsi, et de lui enlever ce qui fait sa saveur propre, c'est-à-dire son amertume ? Laide en réalité, la douleur restera toujours et devra rester laide en effigie.

Il ne s'ensuit pas que l'art doive s'interdire la peinture de la souffrance. De la représentation d'une laide chose, sans atténuer sa laideur, en l'accentuant même, on peut faire une belle œuvre. D'émotions pénibles, en leur conservant justement leur caractère pénible, on peut tirer un effet artistique. Tout ce que nous pouvons conclure de cette première remarque, c'est que la douleur est un sujet difficile à traiter, déplaisant par lui-même, auquel il ne faut pas se complaire, et qu'en général il vaudra mieux ne pas choisir, — sauf au cas où ce choix sera justifié et pour ainsi dire imposé par quelque intérêt supérieur.

L'art ne se propose pas seulement de nous donner des impressions agréables, et de nous mettre sous les yeux de jolies choses. Je dirai que c'est le moindre de ses soucis. Il se propose aussi d'autres fins, d'ordre plus relevé. Il a le souci de la vérité, et des visées morales. Il veut nous présenter une image fidèle et complète de la vie humaine : il faut bien qu'il y mette la souffrance. Il fait appel aux plus nobles de nos sentiments, à la pitié, à l'indignation, à la révolte contre les grandes injustices : il faut bien qu'il nous montre de la souffrance. Enfin et surtout il en a besoin pour

obtenir un effet dont certains arts semblent bien faire leur fin suprême, et que nous leur demandons avec une véritable avidité : l'*effet dramatique*. Nous voulons être secoués. Nous avons besoin de stimulants, d'impressions rudes qui nous réveillent, qui rompent la monotonie de l'existence, qui nous empêchent de retomber dans notre habituelle léthargie. Tout événement *excitant* est pour nous le bien venu. L'art exploite ce besoin, que d'ailleurs l'artiste ressent lui-même. Il nous raconte des histoires terribles qui nous font frissonner, des histoires lamentables qui nous font pleurer, des histoires atroces qui nous ébranlent les nerfs : alors on se sent vivre. De tous les excitants, le plus infaillible, le plus brutal, c'est la souffrance physique. Quel coup de fouet à notre indolence ! C'est pour cela qu'elle prend place dans l'art. Mais étant une chose mauvaise, laide et triviale en soi, l'image de la souffrance ne doit nous être présentée que par exception, dans un intérêt moral supérieur, ou comme moyen extrême pour porter un instant à son maximum l'émotion dramatique.

§ 5. — La maladie et la mort

Tout être est d'autant plus beau qu'il est plus vivant. La vie en effet étant en elle-même une belle chose, nous devons l'admirer d'autant plus qu'elle sera portée à un plus haut degré d'intensité. Une existence léthargique, indéfiniment prolongée, ne compte pas autant qu'une vie ardente, concentrée en quelques heures.

Nous devons aussi admirer d'autant plus un être vivant qu'il sera en plus parfaite santé. Quand bien même un homme manquerait de la beauté de forme, de la régularité et de la finesse des traits, il mérite d'être admiré par cela seul qu'il est robuste et sain, et respire la joie de vivre. Si la santé languit, si dans un être la flamme vitale est vacillante, prête à s'éteindre, la beauté en lui est diminuée d'autant. Les jugements de ce genre, que nous portons d'instinct, sont parfaitement justifiés. Sans doute le spectacle de ce malaise

physique nous affecte péniblement par sympathie; mais ce n'est pas parce que ces choses nous sont pénibles à voir que nous les jugeons antiesthétiques, c'est parce qu'elles sont pénibles pour l'être qui les subit, et fâcheuses en elles-mêmes. Ce n'est pas en un mot contre notre mal, mais contre le mal d'autrui, que nous protestons intérieurement. En aucun cas nous n'avons le droit de trouver beaux les signes de la misère vitale, de la maladie[1]. Le moindre signe qui décèle dans un être un trouble des fonctions physiologiques doit être compté pour une laideur.

C'est la pure beauté de la vie, indépendante de la forme, que nous admirons dans l'enfant. Mais il est dans l'existence de tout être, plante, animal, homme, un moment d'apogée; c'est le moment où il va atteindre sa pleine croissance. Alors le mouvement vital se précipite, comme pressé d'arriver au but. A la beauté de vie s'ajoute la beauté de forme, puisque seulement alors l'être prend le type normal de son espèce : l'effet esthétique est merveilleux. C'est pour arriver à cette phase suprême qu'il s'est organisé, qu'il a grandi; c'est en elle que toutes les phases antérieures de son évolution, souvent laborieuses, trouvent leur justification. Jusque-là sa beauté n'était faite que d'espérances; maintenant elle est réalisée.

Puis arrive la période de déclin. La vitalité décroît. Voici la vieillesse, la décrépitude et la mort. Qu'en faut-il penser, au point de vue esthétique?

Les impressions sont troubles. Dans notre appréciation entrent des sentiments instinctifs et des réflexions qu'il n'est pas facile de mettre en harmonie. L'évaluation esthétique ne sera pas la même, selon qu'on se placera au point de vue des intérêts de l'individu, ou des intérêts généraux de l'espèce.

Donnons pêle-mêle nos impressions : nous essaierons ensuite d'en tirer une résultante.

1. Il y a, pour les objets matériels eux-mêmes, un état de santé, de parfaite conservation, qui est une condition de beauté également exigible. Les ruines peuvent être plus poétiques que l'édifice intact, mais nous ne devrions en aucun cas leur trouver plus de beauté. Toute chose délabrée est laide.

Laissons parler l'instinct. Il protestera de toutes ses forces contre cette fin de destinée. Tout être veut vivre, se développer s'il se peut, persévérer au moins dans son être. Il vieillit malgré lui. La décrépitude lui retire un à un tous les biens qu'il avait acquis : elle est pour lui, à n'en pas douter, un mal, et doit donner à quiconque la constate un sentiment de pitié. Aucune des modifications qui se produisent dans cette période de régression n'a plus d'utilité pour l'être qui les subit, ni pour personne : elles sont autant de laideurs. Le spectacle le plus lamentable, ce sera celui de la mort. La chose affreuse, c'est le cadavre. Là où brûlait la vie, il n'y a plus qu'une chair inerte et froide, dont le contact fait frissonner notre chair. La vie est vaincue. La merveilleuse association est dissoute. Les cellules vont se décomposer, et cette matière, qui un instant s'était sublimée jusqu'à la conscience, va retomber aux formes les plus basses de l'existence. Si nous nous étions intéressés aux destinées particulières de cet être, s'il était quelqu'un pour nous, si nous l'aimions, l'horreur et la pitié seront plus profondes encore. Que parle-t-on de la beauté sereine épandue dans toute la nature ? La mort de chaque être conscient et aimé fait dans le monde une tache sombre.

Faisons maintenant parler la réflexion. Tout être vivant est organisé pour arriver à la mort en passant par la décrépitude. C'est la loi de nature. Ce n'est donc pas un mal. Le vivant est beau, à chacun des moments de sa vie, quand il remplit sa destinée normale, et qu'il est ce qu'il doit être à ce moment. La feuille verdit au printemps, se rouille et tombe en automne ; elle est faite pour cela. Dirons-nous que les feuilles sèches qui jonchent les bois sont une laideur et déparent la face de la nature ? Un arbre arrivé au dernier terme de la vie végétale est beau et vénérable dans sa décrépitude, autant que les jeunes rejetons qui sortent de terre autour de lui. La vieillesse a sa beauté propre, distincte de la beauté de jeunesse, moins charmante peut-être, moins faite pour attirer à elle la sympathie physique, mais de plus haute valeur morale. Ce qui la dépare, ce sont les infirmités

accidentelles, ou les tares longtemps cachées qui finissent par devenir visibles. La vieillesse saine, naturelle et normale peut avoir une très haute beauté.

La mort même, quand elle arrive à son terme normal, ne doit pas révolter. La terre ne saurait être accaparée par les premiers vivants. Il est juste que place soit faite aux nouveaux venus, avides de goûter, eux aussi, à l'existence. On proteste contre la mort, on y voit une énigme, et presque un scandale. Il n'y avait pourtant que deux partis à prendre. La nature aurait pu former un nombre restreint d'êtres privilégiés, qui auraient vécu indéfiniment. Elle a préféré éteindre et rallumer sans cesse le flambeau, appeler constamment de nouveaux êtres à l'existence. Peut-être cela vaut-il mieux. La somme de conscience reste la même, et le prix de la vie est mieux senti de ces êtres éphémères qu'il ne l'eût été d'immortels. On peut donc accepter moralement la mort; et cette pensée, qu'ainsi les choses sont pour le mieux, doit lui retirer ce caractère d'injustice qui nous en rendait la seule vue si antipathique. Elle devrait même avoir, aux yeux d'un être raisonnable, une sombre beauté : celle du sacrifice nécessaire.

Je donnerai raison à la raison quand elle nous recommande de toujours tenir compte de ce qui est normal, et de nous résigner à tout ce qui est nécessaire. Nous admettrons donc, en faveur de la vieillesse et de la mort, ces circonstances atténuantes. Mais nous n'irons pas jusqu'à en faire l'apologie. Nous croyons que, passé un certain degré de développement moral, on n'a plus le droit de sacrifier l'individu aux intérêts de l'espèce, ni même à aucun intérêt supérieur : il devient sacré. Il ne peut plus être remplacé. Tout ce qui est fait contre lui est un mal. La dure loi de la mort est excusable, quand elle ne frappe que des êtres inconscients. Appliquée à des êtres tels que l'homme, ou même aux animaux supérieurs, qui eux aussi peuvent la sentir et en souffrir, elle devient trop cruelle. Si l'on voulait que l'existence individuelle nous devînt indifférente, il ne fallait pas nous la faire si belle ; il ne fallait pas surtout nous

attacher les uns aux autres par des liens si forts. Actuellement il y a conflit entre la loi du cœur, qui nous fait attacher à la personne morale un prix infini, et la loi de nature qui sacrifie l'individu à l'espèce.

Nous arriverons donc à cette conclusion, qu'il y a encore une certaine beauté, mais décroissante dans ce déclin de l'activité vitale. La beauté d'un être est en somme proportionnelle à sa perfection, c'est-à-dire à la somme de ses énergies physiques, intellectuelles et morales. Dans sa période déclinante, il reste beau de tout ce qui lui est conservé de perfection. Il dépend même de lui, jusqu'à un certain point, tandis qu'il décline physiquement, de croître en beauté morale; mais il y aura toujours quelque chose de triste dans cette fin de destinée, parce qu'en somme il y aura décroissance. Jamais je ne consentirai à reconnaître que la vieillesse soit une belle chose; toujours je la déplorerai pour ceux que j'aime. Et jamais je ne me résignerai à leur mort. Maintenant je jette un regard sur la nature et je dis : partout où je verrai la mort ou seulement son image, je lui refuserai la beauté, dans la mesure où elle frappera des êtres plus conscients et de plus de valeur. Et je persisterai à dire que dans la destruction progressive, dans l'anéantissement final d'une créature consciente, pensante, aimante et aimée, il y a quelque chose de lamentable, qui ne doit pas laisser place à la jouissance esthétique.

CHAPITRE III

LES SENSATIONS ACCESSOIRES

Leur valeur de fait. — Leur valeur de droit. — L'agrément et la beauté.

Parmi les sensations qui nous mettent en rapport avec le monde extérieur, je formerai un premier groupe de toutes celles que nous recevons des sens réputés esthétiquement inférieurs[1], du toucher, du goût, de l'odorat.

Toutes ces sensations ont une particularité dont nous devrons tenir grand compte dans la détermination de leur valeur esthétique. Elles sont à demi subjectives, à demi objectives. Ce ne sont pas tout à fait des sensations ; ce ne sont pas tout à fait des perceptions ; on rendrait mieux leur nature en disant que ce sont des *impressions*. Les sachant déterminées à la fois par la nature propre de l'objet et par l'état de notre organisme, nous hésitons à les rapporter franchement soit aux objets, soit à nous-mêmes. Elles restent en équilibre instable. Selon les circonstances dans lesquelles elles seront produites ou la manière dont nous les interpréterons, tantôt elles prendront un caractère mieux marqué d'extériorité et nous apparaîtront comme une qualité sensible des objets eux-mêmes, tantôt elles reviendront pour ainsi dire à nous et ne nous sembleront plus que des sensations tout intérieures, de purs états de conscience. Prenons comme exemple une sensation tactile. J'approche ma

1. J'ai mieux aimé, en tête de ce chapitre, parler de sensations accessoires que de sensations inférieures. Ayant l'intention de conclure à leur réelle valeur esthétique, je ne voudrais pas les désigner d'un terme qui les déprécierait.

main d'un corps, j'en reçois une sensation de chaleur. Cette chaleur me semble-t-elle être en moi ou dans le corps? Je ne saurais trop dire. Si elle est faible, je la considérerai plutôt comme une qualité sensible du corps. Si elle est forte, elle me semblera plutôt subjective; c'est dans ma main même que je croirai sentir de la chaleur. Ces apparences peuvent d'ailleurs être renversées par un effort d'imagination et comme par jeu. Respirant un parfum, je puis à volonté me le représenter, soit comme une senteur propre de l'objet, soit comme une sensation délicate que je savourerais en moi-même.

Nous pouvons de même nous représenter comme plus ou moins objectives les sensations tout internes qui sont associées à celles-là et forment groupe avec elles; avec un effort d'imagination, nous arriverons à en faire une qualité sensible des choses. Ainsi un mets qui me donne la *sensation d'appétit* me semblera appétissant. Un objet que j'ai répugnance à toucher me semblera répugnant en soi. La sensation de nausée que déterminent certaines odeurs s'attachera si invariablemeht à elles, qu'elles-mêmes me sembleront nauséeuses, et l'objet dont elles émanent nauséabond.

§ 1. — Leur valeur de fait

Quelle est maintenant la valeur esthétique de ces sensations? D'abord leur valeur de fait.

Il ne peut être question, bien entendu, de la déterminer avec précision. Les avis sont trop divers. Il est évident en effet que selon notre culture et aussi selon les théories que nous aurons adoptées nous n'en jugerons pas tout à fait de même. Les impressions d'un lourdaud ne seront pas tout à fait celles d'un esthète. Il faut prendre une moyenne d'impressions, ou celles d'un goût que l'on peut supposer répondre à cette moyenne, ni trop primitif, ni trop raffiné, cultivé pourtant, enfin ce que l'on peut appeler le bon goût moyen: le nôtre si vous le voulez. Ce sera ce que je considérerai comme le jugement *ordinaire*. Quand nous constaterons

quelques divergences entre notre goût et celui d'autrui, nous les signalerons à titre d'exception.

En elles-mêmes, considérées isolément, ces sensations nous donneraient-elles le sentiment du beau ? Il est assez difficile de le savoir, car justement nous n'avons pas l'habitude de les considérer ainsi. Elles nous sont données d'ordinaire par des objets que nous avons en même temps sous les yeux, dont nous recevons des impressions très diverses, et que nous jugeons d'ensemble. Ce n'est que par abstraction que nous pouvons distinguer, dans la beauté totale que nous attribuons à l'objet, l'apport de chaque sens; nous n'avons pas intérêt à faire cette abstraction. Pourtant il arrive parfois que notre attention se porte de préférence sur telle ou telle qualité sensible des objets, qui se trouve ainsi mise en évidence et isolée du tout. Quand je goûte un mets, je ne pense plus guère à l'aspect qu'il avait auparavant. Les odeurs surtout sont franchement isolables, les particules odorantes étant en réalité détachées de l'objet, et parfois flottant en l'air sans que je connaisse leur provenance. Dans ces conditions, peuvent-elles devenir en elles-mêmes un objet de contemplation, et nous donner l'impression du beau ? Mon expérience personnelle ne me semble pas décisive. Je crois bien qu'il m'est arrivé de trouver au toucher de certaines surfaces, à la saveur aromatique de certains fruits, à certains parfums de fleurs, un plaisir d'ordre esthétique. Mais cette impression était bien indécise. La sensation me charmait ; c'était quelque chose de supérieur au simple agrément, ce n'était pas tout à fait de la beauté. On voit mes réserves. La nuance entre le plaisir de simple agrément et le plaisir esthétique est parfois si délicate ! Il est si facile de s'y méprendre, et aussi de s'exagérer à soi-même, pour se poser en esthète, la délicatesse de ses impressions ! Mais je ne doute pas que chez certaines personnes douées de sens exceptionnellement fins, et spécialement entraînées à ce genre d'évaluation, les plaisirs du toucher, de l'odorat et du goût ne prennent un caractère plus franchement esthétique. L'esthète qui manie un

grès de Carriès en admirera les qualités tactiles. Un aveugle qui aurait le goût d'un artiste, ou un artiste qui aurait le tact d'un aveugle, jouirait certainement du toucher de certains objets à la façon dont nous jouissons des couleurs. Les personnes particulièrement sensibles au charme des parfums y discernent des finesses qui les ravissent. Un Brillat-Savarin parlera de la saveur d'une caille servie à point en termes vraiment lyriques. Le dégustateur qui savoure un vin de choix y perçoit tout un *bouquet* d'aromes. « Chacun de nous probablement, avec un peu d'attention, se rappellera des jouissances du goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques. Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait ; il alla chercher dans sa cabane, sous laquelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée : en buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot *agréable* est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille[1]. » — On pourrait discuter longtemps sur l'interprétation des faits. Les impressions ainsi décrites, au moment où elles ont été éprouvées, étaient-elles si esthétiques ? N'est-ce pas après coup, par illusion rétrospective, qu'elles ont pris ce charme, quand elles reparaissaient à l'état de simples images, épurées, idéalisées par le souvenir ? Dans la manière dont elles sont décrites, ne peut-on pas dire, ici encore, qu'il y a un peu de littérature ? Tout cela peut se soutenir. On pourrait soutenir surtout qu'il est bien difficile d'isoler les sensations d'odeur ou de saveur de toutes les images visuelles qu'elles nous suggèrent et de tous les sentiments qui leur sont si étroitement associés. Dans le parfum d'une fleur, quand nous croyons le savourer en lui-même, nous mettons la grâce de la fleur même.

1. M. Guyau. *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 63.

L'arome d'un vin généreux a quelque chose d'exhilarant, qui nous fait rêver de coteaux ensoleillés, de joyeuses vendanges, de gais repas, de fêtes et de rires. Dans le lait qu'il savourait, Guyau n'a-t-il pas mis à son insu la poésie de la montagne, confuse réminiscence de toutes les impressions qu'elle lui avait données? Ce ne serait donc pas, même dans ces conditions exceptionnelles, à la pure sensation que nous trouverions ce charme esthétique. Figurons-nous que l'on nous mette sur la langue une parcelle de substance inconnue, du goût le plus exquis ; ou bien encore qu'on approche de nos narines un flacon d'où s'exhalerait un parfum très suave, mais que nous ne reconnaîtrions pas. A ces pures sensations d'odeur ou de saveur, attribuerions-nous encore quelque beauté ? Cela ne serait pas absolument impossible. Peut-être les admirerions-nous encore pour leur finesse propre, pour leur délicatesse, pour *la perfection de leur charme*. A vrai dire je n'en sais rien. Il reste donc que ces sensations inférieures, considérées en elles-mêmes, n'ont pas de caractère esthétique bien déterminé. On ne parle jamais de beaux parfums, de jolies saveurs. Que ces épithètes, dont nous sommes si prodigues, ne leur soient jamais appliquées, cela donne à réfléchir. Nous ne voyons rien dans ces sensations qui exclue la beauté, mais en fait nous ne songeons pas à la leur attribuer. Peuvent-elles nous sembler belles ou non ? Notre goût hésite. C'est à cette hésitation que nous devons nous en tenir. N'ayant ici qu'à enregistrer nos impressions, n'essayons pas de les faire plus nettes qu'elles ne le sont.

Mais si nous avons peine à attribuer quelque beauté aux sensations inférieures quand nous les considérons isolément et en elles-mêmes, il n'en sera pas de même quand nous les replacerons dans leur milieu naturel, dans l'ensemble dont elles font d'ordinaire partie : elles reprennent alors une indéniable valeur esthétique.

Elles entrent, à n'en pas douter, dans le jugement que nous portons sur la beauté des choses, et contribuent pour leur part à le déterminer. Il nous est impossible d'admirer

ce qui nous inspire quelque répugnance physique. Songez à l'impression que nous fait une peau huileuse, une haleine fiévreuse, une odeur malsaine. Quel retrait de notre chair ! A l'être humain qui nous donnerait de telles impressions, quand d'ailleurs il serait irréprochable de forme, aurons-nous le courage de reconnaître quelque beauté ? Quelle que soit la perfection plastique, si nos sens sont à ce point choqués, tout sentiment esthétique s'évanouit. Pourquoi trouvons-nous si laids un crapaud, une limace, un ver de terre, si ce n'est parce que nous nous figurons la répugnance que nous aurions à les toucher, à les tenir dans nos mains, et autres imaginations déplaisantes? Tout ce qui est malpropre nous semble laid. Le seul fait qu'un objet ait une surface rugueuse, désagréable au toucher nous le fait paraître moins beau. Une fleur à l'odeur vireuse, à la tige bourrue, quand elle aurait des couleurs charmantes, nous paraîtra moins agréable à voir qu'une autre. Du seul fait qu'il est sans parfum, le camélia nous semble moins joli que la rose ou que l'œillet : sa valeur esthétique diminue de tout l'attrait qui lui manque. Remontez maintenant la série. Pensez aux impressions que nos sens, que tous nos sens reçoivent à l'approche d'un être sain, jeune et bien organisé : pour qui constatera les choses sans parti pris, il est évident que ces sensations, si légères, si fugitives qu'elles puissent être, entrent dans le plaisir que nous prenons à contempler la beauté physique, et nous la font admirer davantage : sympathie de la vie pour la vie, séduction inconsciente mais profonde qui exerce une influence décisive sur notre jugement de goût. Nous ne regardons pas une pêche du même œil que nous regarderions une pomme verte : l'idée de sa peau veloutée, de sa chair fondante, de la tiédeur des rayons qui l'ont murie, de sa saveur si bien assortie à sa couleur même, tout cela lui fait à nos yeux une beauté spéciale, bien distincte de celle du fruit vert ; un peu sensuelle, mais plus pleine, plus riche, plus harmonieuse, et qu'en somme nous trouvons supérieure. Consultez à ce sujet, non pas un peintre, qui peut avoir ses théories paradoxales et qui d'ailleurs

s'est trop exercé à ne percevoir les choses qu'avec ses yeux, mais simplement une personne de goût ; et demandez-lui, non pas ce qu'elle croit devoir en penser, mais quelles sont franchement ses impressions : sans hésiter elle répondra que la pêche est plutôt que la pomme ce que l'on appelle un *beau fruit*. Tous les fruits savoureux nous semblent avoir une valeur esthétique particulière. Les fleurs odorantes nous font l'effet d'être plus jolies ; si l'héliotrope et la violette nous semblent charmantes, ce n'est pas pour leur couleur, qui en soi est un peu triste, mais pour leur parfum. Dans toutes les beautés de la nature, beautés concrètes qui frappent tous nos sens à la fois, vous trouverez les sensations inférieures non seulement comme appoint de beauté, mais bien souvent comme cause déterminante de notre émotion esthétique. Voici ce qu'il est très important de constater pour pousser à fond cette sorte d'instruction préalable : c'est qu'en fait ces sensations ne nous donnent pas une impression de beauté par leur seul agrément. Ce ne sont même pas les plus agréables qui produisent l'impression la plus esthétique. Nous estimons plutôt celles qui sont fines, délicates, originales, bien caractéristiques de l'objet qui nous les donne. Ainsi le parfum léger de l'églantine nous semble plus esthétique que celui du lys, qui pourtant est autrement suave ; l'odeur caractéristique du chrysanthème entre pour beaucoup dans le charme de la fleur, bien que ce ne soit pas vraiment un parfum. Toutes ces sensations spéciales que nous recevons des choses, alors même qu'elles ne sont pas vraiment agréables, leur donnent un intérêt, une originalité, qui contribue à nous les faire admirer. La neige gèle le bout des doigts qui la touchent, et cette impression n'a rien de délectable ; mais si la neige n'était pas froide, ce ne serait pas la neige ; elle perdrait tout son caractère esthétique. Si nous admirons une cime neigeuse, ce n'est pas seulement parce qu'elle est très blanche, c'est encore et surtout parce qu'elle se dresse froide et pure dans le ciel glacé. Analysez de même toutes les impressions esthétiques que nous recevons de la nature ; vous y reconnaîtrez toujours cette intervention

des sensations dites inférieures, qui agissent non pas tant par leur agrément que par leur variété, et par l'individualité qu'elles donnent à chaque chose.

Sur ces données premières, qui sont comme l'appréhension immédiate des plus simples beautés de la nature, se produit tout un travail mental, qui tend à leur donner un surcroît de valeur esthétique. Aux yeux d'un artiste ou d'un poète, et tous nous sommes artistes et poètes à quelque degré, les choses n'apparaissent jamais telles qu'elles sont réellement perçues. Elles subissent une sorte d'élaboration intérieure qui les transfigure ; d'instinct, avec un sentiment artistique inconscient mais très sûr, nous les transformons dans le sens de la plus grande beauté. Voyez le promeneur qui erre dans la campagne, à la recherche de quelque beau site. Il croit ne s'appliquer qu'à percevoir la beauté des choses : en réalité, il se livre à un véritable travail de composition décorative ; il met cet arbre à sa gauche, essaie de l'effet, le reporte à droite. Il arrange, il modifie l'aspect des objets par le choix du point de vue, se composant à chaque pas un nouveau paysage que naïvement il admire comme s'il lui était donné tout fait. En même temps, et toujours à son insu, il demande à ce paysage des impressions poétiques, il se complaît dans celles qu'il en reçoit, et s'efforce d'y mettre plus de poésie encore, pour en être touché davantage. Loin de réagir contre l'illusion de beauté, il la recherehe, il l'amplifie. Peu lui importe, en effet, que la beauté soit en lui ou dans les choses, pourvu qu'il en jouisse. Quiconque s'intéresse aux beautés de la nature ne peut manquer de procéder ainsi. Une élaboration de ce genre a dû se produire sur les sensations inférieures, qui tiennent une si grande place dans toute contemplation esthétique. Nous avons vu comment d'elles-mêmes, telles qu'elles nous sont données par la simple perception, elles contribuent à la beauté des choses. Nous allons voir comment, dans une imagination suffisamment cultivée et entraînée, elles prennent une valeur esthétique particulière, une *beauté de poésie*, qu'une fois acquise nous reversons pour ainsi dire dans les choses.

L'explication de ces faits peut être assez laborieuse, comme il arrive chaque fois que l'on veut se rendre compte des phénomènes si complexes de la vie mentale. La vie même se joue de cette complication. Tout ce travail s'effectue comme de lui-même, avec une aisance merveilleuse. Notre conscience n'intervient que pour constater ce résultat.

L'association des idées, comme on peut s'y attendre, intervient ici d'une manière constante. Les sensations inférieures, se trouvant mêlées et confondues avec les sensations d'ordre supérieur que nous recevons en même temps des mêmes objets, doivent contracter avec celles-ci d'intimes associations. Nous ne pouvons séparer certaines impressions physiques des sensations visuelles ou auditives qui les ont accompagnées. De là ces subtiles correspondances entre les sensations dont l'art moderne s'entend si bien à tirer parti. Telle couleur nous fera l'effet d'être chaude, telle autre froide. Celle-ci sera savoureuse, celle-là aigre ; celle-ci fera sur la vue l'impression qu'une surface rugueuse fait sur le toucher, celle-là sera molle au regard. Un son nous paraîtra sec ou mouillé. Les odeurs prendront une nuance : l'odeur de l'encre nous semblera âcre et noire, celle de l'abricot jaune, celle du feuillage écrasé verte. Ainsi les sensations les plus hétérogènes se pénétreront si bien qu'elles prendront la qualité l'une de l'autre. Cette pénétration réciproque des sensations sera d'autant plus complète, qu'elle se produira dans la contemplation esthétique, où nous nous efforçons de percevoir les choses d'ensemble, et de fondre toutes les impressions reçues de l'objet en une impression unique. Elle s'achèvera dans notre mémoire et notre imagination. On sait comme les écrivains usent des sensations inférieures pour nous donner, dans leurs descriptions pittoresques, une plus concrète représentation des choses. Ils savent bien que leurs évocations resteront vagues, tant que l'imagination visuelle y sera seule intéressée ; mais qu'on nous rende l'impression physique que les choses ont faites sur nous : aussitôt la vision se précisera et prendra un réa-

lisme surprenant[1]. Tous d'instinct nous usons du même artifice dans cette sorte de description pittoresque, par laquelle nous essayons de nous rappeler à nous-mêmes l'image des choses. Quand nous revenons à nos souvenirs préférés, à ces belles visions de la nature qui sont le trésor de notre mémoire, nous aimons à nous représenter, non seulement l'image visuelle des paysages autrefois contemplés, mais encore la sensation particulière, intime et pénétrante, qui a été la caractéristique de chacun d'eux ; non seulement l'objet tel que les yeux l'ont perçu, mais l'objet tel qu'on l'a senti de tous ses sens. Rêvant à l'océan, je ne veux pas revoir seulement les rochers noirs blanchis d'écume, entendre à nouveau la vague déferlante : je veux sentir « l'odeur du flot sauvage » ; je veux aspirer à pleins poumons la brise marine ; et c'est seulement quand j'aurai cru en sentir à mes lèvres la fraîcheur salée, que ma vision me sera vraiment rendue. Ainsi nous rappelons constamment le souvenir de ces sensations inférieures, nous nous efforçons de les souder à nos représentations visuelles et auditives plus intimement encore que nous n'avons pu le faire en réalité ; les unes et les autres achèvent de se pénétrer. Actuellement elles sont si bien unies dans ce que je pourrais appeler notre imagination esthétique, c'est-à-dire dans l'effort spécial que nous faisons pour nous représenter les belles choses ; elles sont si bien données d'ensemble et indivises, que nous ne saurions plus dire laquelle nous donne plutôt l'impression de beauté : elles nous la donnent d'un commun accord, et par leur accord même. Toutes deux ont gagné à leur association.

A nos sensations peuvent aussi s'unir de purs sentiments qui leur donnent une teinte particulière. Quelquefois ces associations sont si lointaines qu'il nous serait tout à fait impossible de retrouver leur origine. Elles n'en semblent que plus profondes. Telle senteur me semble d'un jaune triste, mais triste à pleurer. Pourquoi ? En faisant un effort pour préciser mes souvenirs, je crois revoir une salle de

1. V. Paulhan. La description pittoresque, *Revue bleue*, 17 juillet 1886.

vieux château, une grande salle nue avec quelques meubles couverts de soie jaune d'où s'exhalait cette même odeur. Mais où ai-je vu cette salle ? Et l'ai-je vue réellement ? Je ne saurais le dire. Presque toutes nos impressions physiques sont ainsi accompagnées d'images qu'elles nous suggèrent, ou de vagues réminiscences qui leur donnent une expression parfois mystérieuse. On peut nier que cela leur fasse une beauté, mais à coup sûr cela leur fait une poésie. Cette poésie, nous la cultivons vraiment. Nous trouvons un tel charme à ces rêveries que nous les prolongeons avec délices. Nous allons au-devant de ces émotions étranges, un peu superstitieuses ; nous nous les suggérons à plaisir.

Le seul fait que les sensations inférieures passent par notre imagination suffit pour les idéaliser. Au cours d'une excursion, j'ai marché longtemps dans un bois humide ; j'ai été pénétré et comme saturé d'une vague odeur de feuilles mortes, de champignons, de mousse détrempée. Cette impression sur le moment n'avait rien d'esthétique. Mais quand je me la représente après coup, elle prend dans mon imagination une certaine poésie de souvenir. Chaque fois que je la retrouverai désormais, elle me plaira davantage. Je la reconnaîtrai avec un nouveau plaisir : comme c'est bien l'odeur des bois humides ! Je serais déçu si elle me manquait. Elle prendra ainsi pour moi une réelle valeur esthétique. Elle entrera dans l'idéal que je me fais de la beauté d'un bois. Il en est de même pour toutes les impressions que nous recevons de la nature ; sans cesse nous les faisons passer et repasser dans notre imagination, où elles s'idéalisent. Quand ensuite nous les retrouverons dans la réalité, elles auront pour nous un charme plus grand ; elles seront devenues des impressions poétiques. Elles auront pris l'attrait des lointains souvenirs d'enfance, ou de ces choses auxquelles on a longtemps rêvé. Ainsi se poursuit cette élaboration mentale, qui transfigure les sensations inférieures, les anoblit en les associant à des impressions plus nobles, les imprègne de poésie, et du rang très humble qu'elles

occupaient d'abord dans nos émotions esthétiques, les élève peu à peu au niveau des émotions les plus élevées. Elles nous sembleront d'autant plus *idéales* que notre culture sera plus avancée.

§ 2. — Leur valeur de droit

Je crois que nous disposons maintenant d'éléments suffisants pour fonder une appréciation. Nous savons quelle valeur esthétique nous attribuons aux sensations inférieures, et par quels motifs plus ou moins conscients nos jugements de goût sont ici déterminés. Que valent ces jugements, au point de vue rationnel ?

L'impression d'ensemble est qu'ils sont assez bien fondés. Les motifs que nous avons d'admettre les sensations dites inférieures au rang des émotions esthétiques, tels que nous les avons exposés, n'ont rien de déraisonnable. On aura bien remarqué en passant quelques interprétations qui auraient besoin d'être rectifiées et surtout un certain parti pris d'illusion contre lequel nous aurons sans doute à réagir. Mais, en somme, ces évaluations instinctives du goût ont dû paraître assez justes. Avec quelques retouches, nous pourrons les conserver.

De la poésie des sensations, j'aurai peu de chose à dire. Personne, je crois, ne saurait contester qu'ainsi sublimées, idéalisées, rêvées plutôt encore que senties, elles ne prennent une réelle valeur esthétique : beauté artificielle, beauté d'emprunt, tout ce que l'on voudra, mais beauté bien et dûment acquise. Nous n'avons pas à nous inquiéter des divergences d'opinion qui se sont produites à leur sujet : elles s'expliquent aisément par ce fait, qu'on les a considérées à différents degrés d'élaboration. Les uns, les prenant telles qu'elles sont immédiatement données par l'impression physique, y ont vu avec raison un fait très simple, où l'imagination ni le cœur ne sont intéressés, et qui ne peut avoir par conséquent qu'une médiocre valeur esthétique. Les autres, les prenant dans les descriptions poétiques ou dans leur

âme de poète, avec tout le cortège d'images et de sentiments qu'elles suggèrent, les ont regardées avec raison comme une chose vraiment belle. Il reste donc prouvé que les sensations, alors même qu'elles n'auraient pas en elles-mêmes une grande valeur esthétique, peuvent en prendre une très haute quand elles auront été convenablement élaborées ; et il faut remercier les poètes, pendant qu'ils s'attachaient seulement à nous faire sentir cette beauté, d'avoir contribué à la produire. Je ne ferais qu'une réserve. Qu'on prenne garde à l'excès et à la fausse poésie. Quelques poètes abusent vraiment de cette correspondance entre sensations. Il ne faut pas plus les embrouiller dans la description littéraire qu'elles ne s'embrouillent dans la réalité. Donner aux unes des épithètes qui conviendraient plutôt à d'autres, parler de la couleur des sons, du chant des couleurs, et de la symphonie des parfums, intervertir tous les vocabulaires, c'est un jeu facile : on fait des mots ce que l'on veut. Mais c'est un jeu tout verbal, un simple artifice littéraire. Cela n'a rien de commun avec la vraie poésie, qui exige la parfaite sincérité dans les sentiments exprimés et la justesse absolue dans la notation de leurs plus subtiles nuances.

Pour ce qui est des sensations considérées en elles-mêmes, nous avons vu comme notre goût hésite à leur attribuer une réelle valeur esthétique. Ici il pèche par timidité ou incompréhension : il n'ose se laisser aller ; il n'admire pas assez. Ce sont les apologistes les plus résolus de la sensation qui s'approchent le plus de la vérité. On est tenté de sourire de leur enthousiasme, comme d'une exagération littéraire. On a tort.

En elle-même, abstraction faite de toute la poésie que nous pouvons mettre en elle, et des informations qu'elle nous donne sur le monde extérieur, et de l'agrément qu'elle peut avoir, la sensation devrait être admirée comme une très belle chose. N'est-elle pas vraiment, si l'on y réfléchit, une chose *merveilleuse ?* C'est par elle que tout être s'éveille à la conscience ; elle marque le sublime passage de la matière à l'esprit. Elle est le terme d'une glorieuse évolution, le

suprême épanouissement de la vie sur notre planète : fleur idéale de l'organisme animal, plus délicate, plus exquise encore que les floraisons de la plante, et que sans aucun doute nous admirerions plus encore, si nous avions un sens pour la percevoir, elle aussi, dans la nature. Figurons-nous, dans un monde lourdement matériel, l'apparition d'un être doué au plus faible degré de la faculté de sentir : cette première sensation n'apparaîtrait-elle pas comme un vrai miracle, comme la lumière dans les ténèbres, comme l'avènement d'un monde nouveau infiniment supérieur à l'ancien ? Ce miracle, en fait, s'est accompli. Il s'accomplit tous les jours, à la première sensation de chaque être nouveau-né. Il reste chaque fois aussi merveilleux. Et si nous prenons maintenant la sensation telle qu'elle existe actuellement en nous, indéfiniment variée, nuancée, notre admiration devrait être plus vive encore. Si l'on n'admire pas cela, qu'admirera-t-on au monde ?

En fait, je ne crois pas que nous soyons aussi insensibles que nous le croyons nous-mêmes à cette beauté propre de la sensation. Nous sommes plutôt blasés sur cette beauté. Mais qu'apparaisse dans notre conscience une sensation originale, couleur, son ou parfum : par quelque sens qu'elle nous soit donnée, nous en serons agréablement surpris, nous la contemplerons en nous-mêmes avec une satisfaction vraiment esthétique ; notre goût, rafraîchi par sa nouveauté, en percevra la beauté réelle.

On pourra constater que dans tous les exemples que nous avons cités de parfum, de saveur, de tiédeur ou de fraîcheur donnant une impression de beauté, il s'agissait de sensations inédites, ou d'une combinaison de sensations inusitée. Pourvu qu'elle ne soit pas trop pénible, nous admirons toute sensation nouvelle. Mais toute nuance particulière de sensation a commencé par être nouvelle, et a dû être admirée la première fois qu'elle a été perçue. Pour ces sensations intimes et profondes, très familières, assez peu variées en somme que l'on appelle les sensations inférieures, et dans lesquelles il nous est si difficile actuellement de trouver de

l'inédit, il faudrait remonter, pour retrouver le moment où elles ont pu exciter une surprise admirative, à nos plus lointaines, à nos premières impressions d'enfance. Ne nous semble-t-il pas, quand nous faisons un effort pour descendre au plus profond de notre mémoire, que nous y retrouvons le souvenir de longues extases dans lesquelles nous admirions nos propres sensations : sensations de lumière ou de couleur, impressions sonores, impressions du toucher, saveur d'un bon lait, tiédeur de notre berceau? Chacune de ces sensations merveilleuses n'était-elle pas accueillie avec ravissement et longuement contemplée ? En nous-mêmes, hors de nous-mêmes, peu nous importait, nous ne faisions pas encore nettement la différence. Étonnés de nous sentir vivre, nous admirions chacune de ces sensations nouvelles qui étaient vraiment une vie nouvelle. Qu'on n'aille pas nous objecter que nous prêtons au tout petit enfant une bien étonnante précocité esthétique. Le sentiment du beau est un des premiers qui se développent chez l'enfant d'une façon manifeste. Pour le nier il faut avoir oublié sa propre enfance. Il faut n'avoir jamais compris l'expression d'extase d'un enfant au berceau, quand il remarque pour la première fois un objet quelconque, un hochet brillant, des feuilles qui remuent au vent : avec quel ravissement il contemple cette chose étonnante, riant aux anges, agitant ses petits bras dans un véritable transport d'admiration ! Plus tard nous devenons plus utilitaires, moins contemplatifs. Nous perdons la fraîcheur de nos impressions premières. Seuls les artistes et les poètes la retrouvent parfois, dans leurs meilleurs moments, dans ces moments d'extase naïve où ils regardent la nature avec des yeux d'enfant, comme s'ils la percevaient pour la première fois, étonnés, ravis de chaque impression qu'ils en reçoivent. Et ce sont eux qui sont dans le vrai.

Toute sensation a donc en elle-même quelque beauté. Mais nous devons attribuer une beauté plus haute à celles qui sont plus posées, plus pures, plus sereines, plus *musicales;* à celles qui sont plus nettement différenciées, et dont nous pouvons prendre plus nettement conscience. Elles

seules d'ailleurs peuvent être vraiment des objets de contemplation, et par conséquent être vraiment admirées. Les sensations très mobiles, très fugitives, qui passent dans la conscience presque inaperçues, qui se distinguent à peine les unes des autres, peuvent avoir en elles-mêmes une certaine beauté ; sentir comme cela, c'est déjà une belle chose, puisque c'est déjà sentir. Mais c'est un réel progrès de la sensibilité, dont seuls sont capables les organismes supérieurs, et par conséquent une plus belle chose encore, que de pouvoir éprouver une sensation bien distincte, durable et posée, telle que celle d'une saveur franche, d'un parfum bien net. En jugeant ainsi des valeurs esthétiques de la sensation, nous devons reconnaître que les sensations dites inférieures sont inférieures vraiment par rapport aux sensations de l'ouïe et de la vue. L'odorat, le goût, le toucher même ne sont pas seulement des instruments de connaissance moins commodes, qui nous donnent de moins amples et moins précises informations sur le monde extérieur : les sensations qu'ils nous donnent sont vraiment moins belles en elles-mêmes, moins différenciées et distinctes, en un mot moins parfaites. Dans les sensations visuelles ou auditives, quelle netteté, quelle variété ! Cela est admirable. Mais la primauté indéniable des sensations visuelles et auditives ne doit pas nous rendre injustes à l'égard des sensations inférieures, auxquelles nous devons reconnaître une réelle valeur esthétique, bien supérieure à celle qu'on lui attribue généralement.

§ 3. — L'agrément et la beauté

Dans cette critique, nous n'avons tenu aucun compte du caractère agréable ou désagréable que pouvait avoir la sensation. Nous l'avons jugée à un point de vue tout à fait désintéressé, au point de vue de la seule perfection. Ce jugement dans tous les cas doit être retenu. Mais le fait que les sensations présentent plus ou moins d'agrément a son importance. Il y a là un autre élément d'appréciation, secondaire

sans doute, mais qui ne doit pas être négligé. Toutes choses égales d'ailleurs, devons-nous estimer plus parfaites, et par conséquent admirer davantage les sensations les plus agréables ?

Cela me semblerait juste. Telle sensation me plaît plus qu'une autre : c'est une supériorité. Si je n'ai d'ailleurs aucune raison spéciale pour suspecter une sorte de dépravation de goût dans le plaisir que j'y prends, cette supériorité lui reste acquise. Un certain surcroît de sensations agréables est une des conditions de la vie heureuse, et concourt à l'épanouissement de l'âme. Le plaisir physique est en lui-même un bien, et par conséquent une belle chose. Pourquoi nous l'interdire ? On pourrait le blâmer sans doute si sa recherche nous faisait négliger quelque intérêt plus sérieux. Mais il se trouve que nous avons le plus sérieux de tous les intérêts, un *intérêt vital*, à éviter les sensations désagréables. Elles nous signalent un danger. Elles correspondent aux impressions nuisibles. En général, l'agrément de la sensation correspond au bon fonctionnement de l'organisme ; c'est un bien-être local, dont nous pouvons dire ce que nous avons dit du bien-être physique : il décèle quelque perfection intérieure. Nous prenons plaisir aux impressions reçues quand elles stimulent modérément, normalement notre activité organique. Dans quelques cas, le plaisir ou déplaisir que nous prenons à ces impressions est déterminé par des causes plus profondes ; il correspond, non pas au bien-être immédiat de notre organisme, mais à son bien-être futur, dont nous avons comme le pressentiment : ainsi la sensation de l'amer nous déplaît, nous l'appréhendons et l'évitons comme décelant dans la substance qui nous le donne des propriétés vénéneuses. Les lois de la sélection naturelle et de l'hérédité ont dû établir une correspondance assez exacte entre le caractère utile ou nuisible que les impressions peuvent avoir, même à longue échéance, et l'agrément ou le désagrément que nous leur reconnaissons. C'est une raison de plus pour attribuer une réelle valeur à l'agrément. Il y a là un véritable instinct qui nous révèle les intérêts

véritables de notre organisme. Nous ne devons pas négliger cette indication. Partout où je trouve de la joie, je puis croire qu'une fin poursuivie par la nature a été réellement atteinte, et par conséquent qu'il y a quelque beauté. On fait quelquefois, au plaisir que nous pouvons recevoir des sens inférieurs, un grief d'être sous l'étroite dépendance des fonctions organiques, comme si c'était là une infériorité de plus. Je dirais au contraire que le très sérieux intérêt que nous avons à ce que ces sensations soient agréables est fait, si elles en avaient besoin, pour les réhabiliter. Il serait vraiment absurde de les déclarer moins esthétiques parce qu'elles sont saines et bonnes.

Pour les mêmes raisons qui viennent de nous faire accorder à ces sensations une valeur subjective, nous leur reconnaîtrons une valeur objective. Nous admettons pleinement qu'elles interviennent dans le jugement que nous portons sur les objets extérieurs.

Kant et son école protesteront contre telle indulgence. « Croire, comme on le fait communément, que la beauté, qui réside dans la forme des objets, peut être augmentée par l'attrait, c'est une erreur très préjudiciable à la pureté primitive du goût. Sans doute on peut ajouter des attraits à la beauté afin d'intéresser l'esprit par la représentation de l'objet, indépendamment de la pure satisfaction qu'il en reçoit, et de recommander ainsi la beauté au goût, surtout quand celui-ci est encore rude et mal exercé. Mais ils font réellement tort au jugement de goût, lorsqu'ils appellent l'attention sur eux de manière à être pris pour motifs de notre jugement sur la beauté. » La déclaration est énergique.

Sans condamner aussi formellement l'attrait, quelques théoriciens et critiques d'art nous dissuadent de le faire intervenir dans nos jugements de goût. Admettons qu'il ait quelque valeur esthétique. Quelle tâche délicate que de faire au sensualisme sa juste part ! Que de cas particuliers à distinguer, de compromis à établir, d'abus à craindre ! Ne serait-il pas plus simple d'exclure absolument l'attrait sensible du domaine de l'esthétique ? Nous voulons que le sentiment

du beau soit aussi désintéressé que possible. Efforçons-nous donc de le dégager autant que possible du plaisir des sens ! Si la perfection de la forme n'est pas l'unique beauté, c'est au moins la beauté la plus élevée et la plus pure. Allons à ce qui vaut le plus, à la beauté supérieure ! Peut-être nous est-il difficile de nous soustraire complètement aux séductions de l'attrait devant les beautés de la nature, beautés concrètes qui font sur nos sens une impression trop vive. Nous y réussirons mieux devant de simples effigies, dans la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art. A leur école, exerçons notre goût ! De plus en plus il s'éprendra de la beauté idéale et purement formelle, jusqu'au jour où parvenu à la plus haute culture, il lui réservera toute son admiration. Nous nous habituerons à considérer de haut, d'un œil désintéressé, l'objet même qui nous séduisait tout d'abord. Et c'est la véritable mission de l'art, de nous élever ainsi à ces pures régions de l'idéal, où nous ne trouverons même plus un prétexte à l'émotion sensuelle !

Je ne saurais admettre cette théorie. Je la crois au fond non seulement fausse, mais pernicieuse. Elle tend à *banaliser* notre goût, en l'habituant à s'exprimer en phrases toutes faites. C'est là cette esthétique conventionnelle, contre laquelle je voudrais réagir de toutes mes forces. C'est là surtout une esthétique étroite, exclusive, qui systématiquement restreint le champ de nos admirations. Il nous faut aborder le problème du beau dans un esprit plus large, plus tolérant, plus compréhensif.

J'accorde que l'on peut tirer certaines indications de l'évolution du goût. Si vraiment, en se cultivant, il attachait une importance toujours moindre à l'attrait, comme il doit chercher à progresser en somme, cette indifférence croissante pour les beautés d'agrément serait assez significative. Il y aurait là contre elles, sinon des preuves, car toute évolution n'est pas nécessairement progrès, du moins de fâcheuses présomptions. Mais la culture intensive du sentiment esthétique a-t-elle vraiment cet effet ?

Loin de là. Elle semble plutôt déterminer une sorte de

sensualité particulière, qui pour être très subtile, très délicate, plus curieuse de sensations rares qu'avide de jouissance, n'en est pas moins de la sensualité physique. Cet effet se produit d'une manière saisissante sur quelques romanciers et poètes contemporains. Que l'on relise leurs descriptions des beautés de la nature et de l'art, on verra quelle place y tient l'attrait sensible, dont leurs sens aiguisés perçoivent les plus subtiles nuances. Le jugement porté par Kant *date* évidemment; il date d'une époque où le goût des beautés sensibles était encore peu développé. Personne ne dirait plus aujourd'hui que l'importance extrême accordée à l'attrait est la marque d'un goût rude et mal exercé. On serait tenté plutôt de dire qu'elle est la marque d'un goût trop raffiné, gâté par excès de culture. Mais de quel droit affirmer qu'il y a excès ? En réalité tout cela prouve peu. Laissons là ces indications qu'il est trop facile d'interpréter dans un sens ou dans l'autre, et jugeons les choses au fond.

La beauté des choses est-elle uniquement, exclusivement dans la forme ? Là est toute la question. Adopter cette définition, ce serait sans doute donner raison à l'intellectualisme. Les sens inférieurs en effet ne nous apportent que des sensations *informes ;* ils ne nous apprennent rien sur la structure des choses; qu'un objet ait ou non de beaux contours, ils ne nous permettent pas d'en juger : ils l'ignorent. Mais la beauté ne peut être définie par la forme seule. Cette définition est beaucoup trop étroite. Tout au plus s'appliquerait-elle à des objets tels qu'une épure, un dessin, le plan d'un édifice, objets abstraits qui ne peuvent évidemment avoir qu'une beauté toute formelle, n'étant à vrai dire que des formes. Il n'en est plus de même des beautés de la nature ; l'objet étant plus complexe ses conditions de perfection sont plus complexes aussi. Il peut avoir des qualités multiples, qui toutes, quand elles seront portées à un degré suffisant, mériteront d'exciter notre admiration. Au nombre de ces qualités, pourquoi ne compterions-nous pas ses qualités sensibles ?

Il est parfaitement légitime de déclarer beaux les objets qui nous donnent de *belles sensations* Les qualités sen-

sibles que nous admirons en eux ne sont que nos propres sensations objectivées. Pour être pour ainsi dire projetées en dehors de nous, ces sensations ne doivent rien perdre de leur qualité esthétique ; et nous n'avons pas tort non plus de les attribuer à l'objet, car à coup sûr il est au moins de moitié dans l'impression produite. Nous avons tout autant de raisons d'admirer une fleur pour son parfum que de l'admirer pour sa couleur. Tout ce que l'on peut exiger, c'est que notre admiration soit proportionnée à la valeur relative des qualités perçues : nous avons signalé une certaine tendance qu'ont souvent les esthètes au fétichisme, c'est-à-dire à l'adoration superstitieuse de quelque beauté très spéciale, qui absorbe toutes leurs admirations.

Il faut également approuver notre goût, d'admirer les objets pour la *variété* des impressions qu'il en reçoit. C'est en effet une richesse des choses, correspondant à la richesse de notre sensibilité. Plus un objet est concret, autrement dit plus il a de qualités sensibles, et plus nous sommes en droit de lui reconnaître de valeur. Qu'il ait une couleur, une sonorité, c'est bien ; mais qu'il ait en outre des qualités tactiles, qu'il soit odorant, sapide, chaud ou froid, etc., c'est mieux encore. Cela lui fait une existence plus riche et plus pleine. Car il faut le remarquer, ce n'est pas le même fait extérieur qui se traduit dans la conscience par des sensations diverses, comme si la même réalité pouvait paraître lumière à l'œil, son à l'oreille, résistance au toucher, parfum à l'odorat. Ce que chacun de nos sens perçoit, ce sont bien des phénomènes distincts. La variété n'est pas seulement en nous, elle est dans la chose.

Si nous considérons maintenant, non pas un objet déterminé, mais l'ensemble des choses existantes, alors notre admiration doit être portée à son comble. Perçue par les yeux seuls, la nature est déjà bien belle ; figurons-nous pourtant qu'elle soit réduite à ses seules apparences visibles. Pouvons-nous dire qu'il y aurait autant de beauté, de perfection véritable dans un monde où il y aurait encore des choses bleues, vertes ou rouges, aux contours plus ou moins

élégants, mais où il n'y aurait rien de pesant ni de léger, de dur ni de mou, de chaud ni de froid, où il n'y aurait ni saveurs, ni parfums? Que de contrastes et d'harmonies perdus! Quelle indigence d'impressions esthétiques ! Comme ce monde serait pauvre en comparaison du monde réel, tel que nous le percevons de tous nos sens! Encore lui ai-je accordé l'attrait de la couleur, que les théoriciens intransigeants préféreraient sans doute éliminer, comme suspect de sensualisme. A voir le rigorisme avec lequel ils le proscrivent en sculpture, et la mauvaise grâce avec laquelle ils l'admettent dans les arts du dessin, on voit bien qu'ils le banniraient s'ils pouvaient de leur esthétique. Il serait plus *pur* évidemment de ne goûter que la beauté de la forme. — Et c'est à de telles abstractions que l'on veut nous réduire ! J'imagine un pur *intellectualiste* disposant sur la nature d'un pouvoir souverain, et pouvant l'embellir conformément à son idéal. Cela donne le frisson. Ne pouvant agir sur la nature pour lui ôter ses beautés sensibles, il agira sur notre goût pour nous dissuader de les admirer. Si réduite qu'elle soit, l'action sera toujours néfaste. Ne faisons pas les dédaigneux ! Au lieu de fermer notre goût, ouvrons-le à toute émotion esthétique, même à la plus humble !

Jusqu'ici, dans toute cette discussion, le sens commun est pleinement d'accord avec l'esthétique rationnelle contre les puristes. Il n'y a vraiment là aucune difficulté.

Avons-nous également le droit de déclarer belle une chose parce qu'elle nous donne des *sensations agréables ?* La question est plus délicate. Nous-mêmes avons posé en principe que beauté n'est nullement synonyme d'agrément.

Nous le maintiendrons toujours. Aussi ne devrons-nous jamais affirmer qu'une chose est belle par cela seul qu'elle nous est agréable. Ce ne sera pas non plus une raison, parce qu'elle nous plaît, pour lui attribuer une beauté moindre. L'agrément ne doit pas nous séduire ; il ne doit pas non plus nous faire peur. Il reste entendu qu'agréables ou non, nous apprécierons les choses froidement, rationnellement, au seul point de vue de la perfection.

Mais ceci posé, je dis que dans certains cas à déterminer, l'agrément dans nos sensations peut être signe de perfection dans l'objet, et par conséquent beauté.

Il est certainement beauté, quand le plaisir que j'éprouve est dû à la présence dans l'objet de quelque qualité intrinsèque, qu'il me signale ; et réciproquement, les impressions désagréables que je puis recevoir d'un objet diminuent vraiment sa valeur esthétique, quand elles me signalent en lui quelque réel défaut. Quand par exemple je touche la surface rugueuse d'une brique, l'impression est désagréable ; mais je n'en conclus pas seulement que la brique est une matière désagréable au toucher, j'en conclus que c'est une matière de qualité inférieure, faite de molécules grossièrement agglomérées. Quand au contraire je palpe un marbre poli, la délicatesse du contact me prouve que j'ai affaire à une matière de choix ; au plaisir sensuel que j'éprouve s'ajoute, justifiée par ce plaisir même, une admiration désintéressée pour l'exquise finesse de cette substance. Comparons enfin, aux impressions tactiles que nous éprouvons en touchant un bras de statue, celles que nous éprouvons en touchant un bras vivant, nous trouverons qu'elles sont autrement attrayantes, et que cet attrait même nous rend sensible la supériorité de la chair sur le marbre. Les perceptions du tact sont en cela plus fines, plus instructives que celles de la vue même ; elles nous donnent de plus intimes renseignements sur la structure moléculaire des corps, véritable beauté de la matière. En général, dans les jugements que nous portons sur la beauté des êtres vivants, les sens inférieurs sont nos meilleurs conseillers. Ils entrent peut-être plus avant que les sens supérieurs et que l'intelligence même dans la réalité ; ne nous ont-ils pas été donnés spécialement pour juger des choses de la vie ? L'agrément ou le désagrément des sensations est ici en proportion exacte avec la qualité de l'objet. Le seul fait qu'une sensation soit déplacée, c'est-à-dire qu'elle nous soit donnée par un objet qui ne nous la donnerait pas s'il était dans son état normal, nous la rend pénible. La chair, par exemple, nous semble devoir être tiède ; si elle

est trop chaude de quelques degrés seulement, nous la trouverons brûlante ; si elle est froide, la déception physique sera telle, que nous trouverons l'impression horrible : ainsi le contact d'un serpent, d'un cadavre. Dans notre évaluation de la beauté d'une plante, d'un animal, d'un être humain, n'avons-nous pas raison de compter l'agrément de toutes les impressions physiques que nous en recevons ? C'est bien ici qu'il serait impossible d'apprécier les choses en géomètres, par la seule perfection des formes. Ce que nous devons admirer dans un être vivant, c'est le parfait et complet épanouissement de la vie. La perfection des contours n'en est que le signe le plus extérieur : qu'est-ce en effet que le contour, si ce n'est une simple limite d'expansion ? Ce qui importe, c'est la réalité qui remplit cette forme, réalité que la vue n'atteint pas. Les sens inférieurs la devinent. Toutes ces sensations accessoires, auxquelles on ne veut reconnaître qu'un charme superficiel et de surcroît, nous décèlent au contraire une beauté profonde, intime, la véritable beauté vitale. A ce point de vue, les sensations de l'odorat ont une valeur de pénétration, et par conséquent une valeur esthétique toute particulière. Elles nous apprennent si l'être qui nous les donne est fait d'une matière grossière ou d'éléments de choix ; elles nous font entrer d'une façon presque indiscrète dans l'intimité de sa vie. D'une peau saine et fraîche émane une sorte d'arome particulier, bien personnel, si délicat qu'une simple influence morale, gaîté, chagrin, émotion tendre, suffit pour en modifier le ton. Cette fine senteur, charme de l'enfant et de la femme, est vraiment une beauté physiologique. Les parfums artificiels dont certaines femmes et certains hommes ont le mauvais goût de se farder ne les embellissent pas, parce qu'ils n'émanent pas de leur personne. Le parfum d'une fleur la rend réellement plus jolie parce qu'il lui est naturel : ce qui *sent bon* nous semblera toujours d'essence plus fine. En somme, toute impression choquante que nous recevons d'un être vivant ne nous le rend pas seulement moins agréable à voir, elle le disqualifie, puisqu'elle décèle une tare quelconque dans sa constitution. Tout agrément le recommande

à bon droit à notre goût. Les caractères qui nous le rendent plus attrayant ont pour lui-même une utilité, ils lui confèrent une supériorité organique. Ainsi l'attrait a sa valeur objective. Ce n'est plus une simple grâce prévenante qui nous disposerait à trouver plus beau l'objet considéré : il lui donne une réelle plus value. Il est pour nous l'expression sensible de la vie librement épanouie, jeune et puissante, saine et pure, et c'est à bon droit que nous le faisons entrer dans notre idéal de la beauté physique. Les partisans les plus résolus du désintéressement esthétique doivent approuver de tels jugements, où l'agrément ne compte que comme indice de la valeur des choses.

En suivant ce même ordre d'idées, je ne vois aucune raison pour que nous refusions une valeur esthétique aux choses qui nous donnent une impression agréable, quand cet agrément nous prouve qu'elles sont saines et bonnes *pour nous*. Nos sens se plaisent à la tiédeur de l'air, au soleil qui nous pénètre de ses rayons, à la lumière qui augmente notre vitalité ; autant ils ont de répulsion pour ce qui est impur, malsain, corrompu, croupissant, autant ils ont de sympathie pour ce qui est net, propre, hygiénique et pur, par conséquent favorable au développement de la vie. Ce qui est très propre n'est jamais laid ; ce qui est sale n'est jamais beau. Cela est vrai de l'être vivant : cela est vrai de son habitat. Il n'est personne qui ne sente quelle laideur donnent aux abords de nos grandes villes les industries insalubres qu'on y a reléguées, les masures immondes qui les encombrent, toutes les souillures de la vie humaine qui s'y étalent. C'est pour cela que nous les fuyons avec dégoût, et que nous nous en allons si loin chercher un coin de terre vierge que l'homme n'ait pas contaminé. Alors quelle impression d'assainissement, et quelle émotion esthétique ! Nous n'avons le droit, je ne dirai pas seulement d'admirer, mais même de tolérer rien de répugnant [1].

1. L'état de malpropreté de nos rivières est une honte pour notre civilisation. Dans les belles eaux vives et courantes que nous offre la nature nous souffrons que l'on déverse les égoûts !

Comme essentielle condition de toute beauté physique, j'exigerais donc avant tout la simple *propreté*, dont tous nos sens sont juges, et surtout les sens inférieurs. Quand un faux esthète nous chantera la beauté des choses corrompues, notre goût devra protester, avec l'instinct vital, contre une telle apologie : ce qui est gâté ne peut plaire qu'à un tempérament gâté. Comme condition plus délicate de beauté supérieure, nous mettrons dans notre idéal la *pureté* parfaite : pureté de l'eau, pureté de l'air, pureté du ciel, pureté de la vie végétale ou animale. Enfin nous devrons étendre notre admiration à tout ce qui est à quelque degré hygiénique.

Je constate avec plaisir que ce principe s'impose de plus en plus au goût moderne. Les artistes les plus raffinés commencent à comprendre cet intime rapport de l'hygiène et de l'esthétique. Les architectes, les décorateurs nous font des habitations plus saines ; ils se rendent compte que le luxe suprême est d'y faire pénétrer à flots l'air pur et la lumière ; ils sentent la beauté des teintes claires, des surfaces nettes et lisses où le moindre grain de poussière ferait scandale ; un vent salubre a balayé les tentures, les bibelots, les colifichets dont s'encombraient nos demeures : maintenant on y respire. C'est un grand progrès esthétique.

Mais alors, nous dira-t-on, voilà des jugements de goût fondés exclusivement sur l'intérêt ! Sans doute. Et pourquoi non ? L'esthétique ne nous oblige pas à nous désintéresser de tout, mais au contraire à nous intéresser à tout. Quand il ne s'agit que de nous-mêmes, quand aucun intérêt supérieur au nôtre n'est en question, pourquoi dédaignerions-nous ce qui nous est utile ?

Pourquoi même dédaignerions-nous ce qui est agréable, sans plus ? Je m'aperçois que j'ai l'air de plaider pour l'agrément les circonstances atténuantes, comme s'il avait besoin d'être excusé par quelque raison majeure. Puisque le plaisir est une fin légitime et réellement poursuivie par tout être vivant, dans la mesure où les choses nous le procurent, nous sommes en droit de leur attribuer un caractère de perfection. L'agrément leur donne donc en tous cas une certaine valeur

esthétique, qui peut compenser leur laideur ou accroître leur beauté.

Cet agrément prend toute sa valeur quand l'objet est fait pour nous plaire, ou quand il n'a rien de mieux à faire que de nous plaire. Le plaisir en effet est alors la seule fin poursuivie : quand elle est pleinement atteinte nous devons admirer ce résultat. Ce que nous demandons à un fruit, c'est d'être savoureux : s'il a la saveur requise, il répondra vraiment à un idéal. Ce que nous demandons à une fleur, c'est d'être charmante : son parfum étant un charme de plus, nous avons raison d'en faire une condition de beauté. Ce que nous demandons à la nature en général, c'est de nous être douce et accueillante : toutes les impressions agréables qu'elle nous apportera, et qui répondront à ce vœu, mériteront de lui être comptées pour une perfection. — Mais n'y a-t-il pas dans tout cela de l'illusion ? Pouvons-nous supposer que le fruit veut se faire savoureux, la fleur odorante, que la nature s'efforce de nous plaire et mérite nos félicitations quand elle y réussit ? Non sans doute. Sommes-nous même autorisés à admettre qu'une volonté quelconque, étrangère aux choses, les a faites pour notre agrément ; qu'un art mystérieux et tendre combine des saveurs et des parfums, attiédit l'air, désarme les forces hostiles de la nature, pour nous faire l'existence plus douce ? C'est là une pieuse croyance, mais qui a peu de valeur scientifique. Je n'ai pas le droit d'affirmer dans la nature inorganique une finalité consciente, ni peut-être même une finalité quelconque. Comment le monde s'est-il ordonné ainsi ? S'est-il adapté d'avance à la vie, ou la vie s'est-elle adaptée après coup aux lois de la nature, ou une providence supérieure met-elle constamment les forces physiques et les forces vitales en harmonie ? La science hnmaine ne peut hasarder à ce sujet que des conjectures ; à vrai dire, nous ne savons pas. — Il n'est pas indispensable que j'aie résolu ces graves problèmes pour admirer les productions de la nature ; il suffit que je constate le résultat obtenu. Il se trouve en fait que certains objets répondent pleinement à mes goûts. Parfois même il se trouve, à cer-

taines heures enchanteresses, que tout conspire pour me donner un plaisir sans mélange. C'est à coup sûr une bonne et belle chose : entre moi et la nature s'est établie une exacte correspondance, une parfaite harmonie que je puis admirer, quelles que soient les causes qui l'ont produite. Ce résultat a-t-il été obtenu par hasard? J'ai peine à le croire. Mais quand il serait fortuit, je devrais l'admirer encore. Personne n'en aurait le mérite, mais il garderait sa beauté.

Il y a donc bien une *beauté sensible*, que nous sommes autorisés à attribuer aux objets pour la qualité propre, pour la variété, pour la signification objective, pour l'intérêt vital, pour le seul agrément des impressions qu'ils nous donnent ; beauté sans doute inférieure aux beautés intellectuelles et morales, mais beauté très réelle, très valable, et que dans certains cas nous avons le droit d'estimer très haut. Comme d'ailleurs elle n'exclut nullement les autres, et ne nous empêche en aucune occasion de les goûter à leur prix, quel intérêt aurions-nous à ne pas la voir ? Qui peut avoir un intérêt quelconque à la déprécier ?

Les artistes peut-être, car ils ne nous la rendent pas intégralement. Quand nous affirmons qu'aux choses déjà belles l'attrait donne un surcroît de beauté, ils nous objecteront qu'à ce compte les productions de la nature seraient forcément supérieures aux chefs-d'œuvre de l'art. Les peintres et les sculpteurs ne réduisent-ils pas systématiquement la beauté à ses formes visibles et tangibles? C'est pourtant dans cette expression abstraite, où elle ne dit plus rien aux sens inférieurs, que nous devons l'admirer le plus ! — Eh bien non, je refuse de me rendre à ce paradoxe esthétique. Les artistes sont dans leur rôle quand ils écartent de leur idéal toute beauté que leurs moyens d'expression ne leur permettraient pas de rendre. Mais ne leur faisons pas de nécessité vertu. S'ils dépouillent ainsi la beauté de son charme sensible, c'est par impuissance à la rendre intégralement. De la nature à l'art, du modèle à la copie, de la lumière au reflet, de la beauté concrète à la beauté de pure forme, il n'y a pas pro-

grès mais appauvrissement. Pour quelques retouches de détail, croirons-nous vraiment qu'ils ont ajouté à la nature? Un peintre pourra reproduire, en l'accentuant encore, un effet de lumière qui l'a frappé : mais reproduira-t-il ce qui certainement ajoutait à l'attrait esthétique du paysage, la fraîcheur de ces eaux, les senteurs de cette prairie, le bruissement léger de ces feuilles qu'agitait le vent? J'admire de tout mon cœur cette statue de femme, immobile et blanche sur son piédestal : que serait-ce si elle avait la palpitation et la chaleur de la vie, les multiples beautés de la femme vivante! Elle ne peut avoir qu'une beauté de statue. Quand on la dit plus belle que nature, on ne pense qu'à la perfection de ses formes, oubliant toutes les autres perfections qui lui manquent; ou bien l'on confond sa valeur d'art, qui est si l'on veut infinie, avec sa beauté propre. Si l'esthétique ne s'était pas mise trop docilement à l'école de l'art, qui lui a imposé ses définitions forcément étroites, elle n'aurait pas commis cette erreur de chercher, dans de simples représentations presque abstraites, son idéal de beauté. Faisons un rêve. Figurons-nous une suite de salles en enfilade, à perte de vue ; toutes sont ornées de statues, de toiles merveilleuses, et nous allons de l'une à l'autre depuis un temps très long. Pourquoi jetons-nous sur ces belles choses un regard si distrait? C'est qu'il nous semble avoir déjà vu ailleurs des choses plus belles, plus riches, plus charmantes encore, les œuvres originales dont celles-là ne sont qu'une pâle copie. Là-bas, quelque part, il doit y avoir une salle où sont exposés ces incomparables chefs-d'œuvre. Nous marchons toujours, nous pressons le pas, nous avons hâte d'arriver au but. Enfin une dernière porte s'ouvre, et nous nous arrêtons en extase. La beauté véritable au regard de laquelle les tableaux et les statues ne sont que mensonge et forme vide, la beauté intégrale que nous avons si longtemps poursuivie à travers les approximations de l'art, la voilà devant nous : c'est le monde réel!

Il n'est donc pas bon que l'artiste lui-même regarde la nature avec des yeux de sculpteur ou de peintre, la dépouillant par la pensée de ces attraits qu'il ne peut rendre, faisant

en elle abstraction de tout ce qui n'est pas forme ou couleur. Il faut qu'il la voie, comme ceux qui l'aiment pour elle-même, dans sa réalité complète ; qu'il la perçoive, comme nous tous, de tous ses sens. Alors il s'ingéniera ; il cherchera à nous rendre au moins l'équivalent artistique de ces multiples impressions ; il s'efforcera de nous les suggérer. Il comprendra la nécessité de reprendre sans cesse contact avec la nature, qui pour les arts d'imitation au moins doit toujours rester la grande inspiratrice. Il la consultera plus humblement, plus docilement. Parfois peut-être il sera tenté, comparant ce qu'il fait à ce que fait la nature, de jeter ses pinceaux. A quoi bon lutter, quand d'avance on est sûr d'être vaincu ? Mais aussitôt il reprendra courage. Quand jamais il ne réussirait à faire passer dans son œuvre toute la beauté des champs et des bois, des êtres vivants et du corps humain, il doit être fier encore d'en avoir rendu une minime partie, et d'avoir réussi, dans ses moments d'inspiration sublime, à faire quelque chose de presque aussi beau.

CHAPITRE IV

LES SENSATIONS AUDITIVES

Esthétique de la sonorité. — Les sensations musicales. Conditions d'agrément. — Valeur esthétique.

Par la variété, la netteté, la fixité des sensations qu'elle nous donne, par la fidélité avec laquelle elle enregistre les diverses phases et les moindres particularités d'une vibration sonore, par la finesse de ses perceptions, par sa faculté d'analyse qui lui permet de distinguer dans un son complexe une multiplicité d'éléments, l'ouïe est un sens admirable. Tandis que les sensations dont nous avons parlé jusqu'ici étaient quelque chose de vague, d'indistinct et de vraiment informe, le son est quelque chose de défini ; il commence, il cesse nettement ; il a une intensité, une tonalité, une nuance de timbre précise. C'est un véritable objet, aussi distinct, aussi complexe, aussi riche de qualités perceptibles que peut l'être une image visuelle. Les sons en eux-mêmes sont donc une belle chose, et l'ouïe est vraiment un sens esthétique. Il est d'ailleurs inutile que nous nous attachions à le démontrer. Personne n'en doute.

Certains sons nous semblent particulièrement esthétiques. Nous disposons donc les diverses sonorités perceptibles suivant une échelle de valeurs. Quelles raisons avons-nous de déclarer un simple son plus beau qu'un autre, et que valent ces raisons ? Ici une discussion s'impose.

§ 1. — Esthétique de la sonorité

L'esthétique du son a été établie trop exclusivement au point de vue musical, comme s'il n'y avait de beauté que dans les sons musicaux proprement dits. Dans la nature, dit-on, il n'y a que des bruits. Cela est possible. Mais les bruits de la nature n'ont-ils pas leur valeur esthétique?

Ils produisent sur l'oreille une impression plus ou moins agréable, et c'est déjà quelque chose. Certains sons brutaux, stridents, grinçants, discordants, suraigus ébranlent douloureusement l'oreille, ou la déchirent. Mais il est des sons doux, d'intensité modérée, qui la caressent, et produisent par contraste une impression esthétique. — Au reste je reconnais que cette question d'agrément est assez secondaire. Il y a dans la nature très peu de bruits qui produiraient sur l'oreille, même si l'on y faisait attention, une impression exquise. La nature est coloriste incomparable ; elle est très médiocre musicienne. Nous ne trouvons le réel plaisir de l'ouïe que dans les sonorités artificielles, produit de l'art humain ; c'est nous vraiment qui l'avons inventé. L'agrément que nous pourrions trouver aux sonorités naturelles est si loin de notre idéal, que nous avons appris à nous en désintéresser plutôt qu'à le recueillir. Dans la pratique de la perception, nos sensations auditives nous sont en général indifférentes, et ce n'est nullement de leur agrément que dépend leur valeur esthétique. Elle est déterminée par d'autres raisons.

Tout objet matériel a un timbre spécial. Il rend à la percussion un son particulier, clair ou étouffé, creux ou mat, lourd ou léger, qui nous apprend bien des choses sur son compte ; en l'auscultant ainsi, nous savons de quelle matière il est fait, quelle est sa densité, quelle est sa structure moléculaire, etc. La sonorité des corps nous décèle donc bien d'autres qualités, qui ont une indéniable valeur esthétique ; et nous lui attribuons à juste titre quelque chose de cette valeur. Nous trouvons beau le son que rend la belle matière,

comme le cristal, l'argent, le marbre, l'eau pure tintant sur l'eau. Au contraire le son que rendent des matières plus grossières est désagréable à entendre, anti-esthétique, non par l'impression même qu'il produit sur l'oreille, mais par les renseignements qu'il nous donne sur la structure interne de l'objet. La sonorité d'un corps nous doit apprendre encore s'il se trouve en bon ou mauvais état, et prendre de ce fait une valeur esthétique. Tout autre est la résonnance d'un bois ferme et sain ou d'un bois vermoulu, d'un vase intact ou d'un vase fêlé : toute particularité de timbre qui nous révèle une tare dans la constitution des choses les déprécie et en est elle-même dépréciée. Le timbre de la voix humaine est à ce point de vue très significatif ; il y a des voix fatiguées, éraillées, grasses, malsaines, grossières qui décèlent si nettement un vice de tempérament, que nous les percevons avec une véritable répugnance. Quel plaisir au contraire d'entendre une voix fraîche, délicate, jeune, et vibrante ! La simple impression faite sur l'oreille est-elle plus agréable ? Je n'en sais rien, et cela n'a aucune importance. Dans la beauté du timbre, la sensation purement auditive, l'agrément sensuel n'est rien, la signification est tout. Un joli timbre de voix présume la beauté physiologique, une vilaine voix implique un défaut de tempérament qui se traduit sans doute à la vue par la laideur de la forme. Écoutez sans la voir une personne qui parle, essayez de vous la figurer, puis regardez-la : il est rare que vous ayez une surprise. A coup sûr, c'est par tout ce qu'elle nous permet d'induire sur la personne même que la voix nous charme ou nous déplaît ; c'est à ces inductions, poussées plus ou moins loin suivant notre sagacité et notre expérience, qu'elle doit son caractère esthétique.

Il faut enfin tenir compte, dans cette esthétique des sons, de leur expression morale et poétique. Tout bruit prend le caractère de l'objet dont il émane ; il nous suggère les sentiments de tout ordre et jusqu'aux sensations que nous donnerait cet objet. On s'expliquera ainsi qu'il y ait des bruits lugubres, affreux, répugnants, grossiers, vulgaires ; des

bruits joyeux, exquis, d'un charme idéal. Tous les bruits de la nature qui évoquent de riantes images, bruissement léger des roseaux agités par le vent, déferlement de vagues, bourdonnement d'insectes, chants d'oiseaux, mugissement lointain des bœufs, sonnailles de troupeaux, rumeurs de la plaine ouvrière, doivent à ces suggestions un caractère poétique : aussi les écrivains ne manquent-ils jamais de les noter dans leurs descriptions, pour nous rendre l'effet esthétique d'un paysage. — Mais, dira-t-on, n'est-ce pas là une illusion de beauté? Si ces bruits vous charment, c'est par la poésie que vous mettez en eux, poésie dont vous avez le droit de jouir, mais pour laquelle vous n'avez pas le droit de les admirer, puisqu'elle est toute subjective. — Non, répondrai-je, on n'a pas le droit de parler ainsi. Quand cette poésie n'aurait de valeur que pour moi, en moi-même j'ai le droit de l'admirer; quand elle ne serait qu'un état de mon âme, un état d'âme peut avoir sa beauté. Tout d'ailleurs n'est pas subjectif et illusoire dans l'expression que je prête à ces bruits extérieurs; ils témoignent de l'activité bienfaisante des forces de la nature; ils sont l'expression objective d'une vie réellement heureuse; je n'ai donc pas tort de leur attribuer une valeur esthétique; ils correspondent à une véritable beauté.

§ 2. — Les sensations musicales conditions d'agrément

Que la musique s'adresse aussi à l'intelligence et à la sensibilité morale; qu'elle soit aussi un art de combinaison et surtout un art d'expression; cela ne peut être mis en doute. Mais une chose certaine, c'est qu'elle exerce sur l'auditeur une action nerveuse, et que cette action nerveuse est pour quelque chose dans son effet esthétique. Quelle part faisons-nous et avons-nous le droit de faire en musique à ces impressions toutes physiques? L'effet esthétique ainsi produit correspond-il à de véritables beautés? Tel est précisément le problème que nous avons à résoudre.

Le premier effet physique que produit et que recherche la musique, c'est un effet de stimulation. Elle est excitante par son rythme qui nous entraîne, par les secousses sonores qui nous galvanisent. Si je ne craignais de paraître irrévérencieux en lui rappelant ses trop humbles origines, je dirais que primitivement la musique instrumentale répond au simple besoin de s'agiter en faisant du bruit. C'est une exubérante manifestation d'activité, qui s'exalte par son expression même, et donne comme une ivresse de mouvement.

Cet effet de stimulation agit sur l'exécutant plutôt encore que sur l'auditeur. Vous pouvez en faire l'expérience. Ecoutez un air d'un mouvement vif; il ne vous donne qu'une impression de sons se succédant rapidement dans l'oreille. Maintenant chantez-le ou jouez-le vous-même : l'effet est décuplé. Tandis que chez l'auditeur l'ouïe seule est intéressée, le chanteur chante de tout son être, l'instrumentiste frémit tout entier avec son instrument. Cette excitation nerveuse atteindra son apogée dans l'invention ou l'improvisation musicale. L'auditeur en somme ne peut juger qu'indirectement et par sympathie du véritable plaisir musical. Il contemple la danse légère des sons ; le musicien la mène, et de tout son être danse avec eux.

Outre ce plaisir général de stimulation, la musique nous apporte encore certaines jouissances plus spécialement auditives qu'il nous reste à examiner : plaisir d'attente satisfaite, plaisir de variété, plaisir d'harmonie.

L'oreille craint les surprises. Un bruit subit, auquel elle doit brusquement s'accommoder pour le percevoir, la prend au dépourvu et la fatigue. Au contraire, elle percevra sans effort un son attendu, auquel elle peut s'adapter d'avance. De là le plaisir que nous prenons à la simple audition de sons périodiques. Quand un bruit se répète à intervalles réguliers, il ne nous donne plus aucune secousse nerveuse. Nous l'attendons, et cette attente étant chaque fois satisfaite, nous y prenons plaisir. Un commencement d'habitude s'est créé, qui engendre un véritable besoin. Il faut que ce bruit revienne. S'il cessait brusquement, nous en serions pénible-

ment affectés[1]. De là encore cette tendance à la répétition, si remarquable en musique ; il est bien rare qu'un motif musical, une fois émis, ne soit pas répété aussitôt, et nous semblons en jouir plutôt la seconde fois que la première : l'oreille aime retrouver, présentés dans le même ordre, les sons qu'elle vient d'entendre. Ces redites, que l'on serait tenté de reprocher à la musique, donnent à l'auditeur l'impression d'une contemplation prolongée de la même forme musicale. — Qu'après certains accords, pour une raison quelconque, nous en attendions d'autres : cela suffit pour que nous ayons comme besoin de les entendre. Ainsi l'usage s'est établi de faire succéder les accords suivant certaines progressions, qui à l'expérience ont été reconnues les plus agréables : pour l'oreille, cette marche est devenue obligatoire. Que la progression soit interrompue, que l'accord final fasse défaut, cela lui semblera intolérable ; elle restera à l'état d'attente anxieuse et obsédante jusqu'à ce qu'enfin l'accord exigé lui ait été fourni. Aussi, par raffinement et artifice, on le lui fait parfois attendre longtemps, et même on fait mine de le lui refuser, pour qu'elle le retrouve avec plus de plaisir. — Considérez enfin l'effet que produit une fausse note, ou même un très léger écart d'intonation. Le son émis n'est peut-être pas en lui-même moins agréable à entendre que le son vrai. Mais il est faux. Ce n'est pas celui que notre oreille veut entendre ; et cette déception l'irrite. Au contraire, une voix parfaitement juste nous donne le pur plaisir de l'attente satisfaite. En somme, à chaque moment, aucun son ne saurait être plus agréable à l'oreille que celui auquel elle s'est d'avance adaptée.

Si l'oreille craint les surprises, elle aime la variété. Quand

1. Si nous voulions donner du rythme une théorie détaillée, il faudrait signaler encore le plaisir que prend l'intelligence à la division régulière de la durée sonore, plaisir correspondant à celui que donnent à la vue les formes géométriques ; il faudrait surtout montrer comment, dans la musique et la poésie, les rythmes réguliers sur lesquels se pose la phrase lui donnent une singulière puissance d'expression, en nous faisant sentir les moindres variations de son rythme propre. Sans rythme régulier et normal point d'accidents rythmiques, et par conséquent point d'expression.

nous avons à loisir et à plusieurs reprises savouré un son, nous en désirons un autre. Nous prenons plaisir à parcourir tous les degrés de la gamme ; à faire rendre à un instrument tous les sons qu'il est capable d'émettre, du plus grave au plus aigu ; à moduler d'un ton à l'autre ; à combiner les timbres et les accords pour obtenir des sensations nouvelles. Un des attraits de la musique, c'est de nous faire entendre des sons que jamais nous n'avons perçus dans la nature. Tandis que le peintre en est réduit à reproduire les nuances des objets réels, et ne saurait inventer une nouvelle couleur, le musicien invente des sons. La variété des timbres de l'orchestre est délicieuse à l'oreille ; et quand tous les instruments résonnent à la fois, c'est une sensation spéciale, d'une plénitude, d'une richesse, d'une originalité suprême, à laquelle rien n'est comparable dans les bruits de la nature. Il y a sans doute quelques sons que nous préférons aux autres ; mais à vrai dire nous les aimons tous. Nous aimons ceux qui sont doux ; mais nous aimons aussi ceux qui sont rudes, et même stridents, déchirants, quand c'est à un degré tolérable. L'oreille aime à savourer un instant le plaisir aigu des dissonances. Les sons purement musicaux, c'est-à-dire doux et purs, obtenus par vibrations simples et régulières, ne lui suffisent pas ; elle veut aussi les autres. Avec ces sonorités simples qui sont comme la matière qu'il met en œuvre, le compositeur, en les juxtaposant, en les froissant les unes contre les autres, obtient parfois des composés tellement complexes que l'oreille ne saurait plus les analyser, et de véritables discordances ; ainsi la musique retourne au bruit, non seulement pour les besoins de l'expression, mais par plaisir, pour épuiser notre capacité de sentir, pour n'oublier aucune sensation sonore.

L'oreille jouit enfin de l'harmonie des sons. Le plaisir que nous pouvons éprouver à entendre un son isolé n'est jamais que médiocre ; à vrai dire, il nous est assez indifférent de percevoir un son quelconque, pourvu qu'il ne soit pas d'intensité ou d'acuité excessive ; toutes les simples sensations sonores, quelle qu'en soit la tonalité, sont pour l'oreille à

peu près équivalentes : nous ne jouissons pas plus d'une note que d'une autre. Mais que deux sons de tonalité différente soient simultanément émis, l'oreille aussitôt sortira de son indifférence ; elle aura l'impression bien nette que ces deux sensations sonores sont en accord ou bien en conflit, et elle en sera agréablement ou péniblement affectée. Pour une oreille délicate et suffisamment exercée, ce plaisir ou ce déplaisir prennent une intensité extraordinaire. Quelque chose de ces impressions se retrouve quand les deux sons se succèdent à court intervalle, la première sensation n'ayant pas absolument disparu de la conscience quand la seconde est à son tour perçue [1].

Avons-nous tous l'oreille faite de même ? Ces lois d'harmonie sont-elles constantes et universelles ? C'est une question qu'il importerait beaucoup d'élucider. On se rend compte en effet des conséquences que le fait peut avoir pour l'esthétique musicale.

Il est à coup sûr des combinaisons sonores qui plaisent à toute oreille normalement organisée. Il n'est personne qui par exemple ne reçoive de l'accord parfait une impression agréable. Les grandes lois de l'harmonie s'imposent à tous, et semblent bien définitives. Mais sur le charme de certains accords, de certains sons particuliers, il peut se produire des divergences. On trouvera dans la musique contemporaine des effets d'harmonie qui paraissent délicieux à quelques auditeurs et intolérables à d'autres.

Ces différences d'impression peuvent être dues à une différence de point de vue. Les mêmes combinaisons sonores ne produisent pas du tout la même impression physique sur

1. Les physiciens et les physiologistes ont étudié les conditions déterminantes de l'accord ou de la dissonance ; nous savons à peu près pourquoi certains timbres ou certains accords doivent être plus agréables à entendre que d'autres. Les musiciens de leur côté, faisant ici d'excellente esthétique empirique, ont établi avec une précision merveilleuse suivant quelles lois les sons doivent se juxtaposer ou se succéder pour produire l'impression la plus favorable ; et c'est ce qu'on appelle la science de l'harmonie. Nous n'avons pas à entrer ici dans les détails. Tout ce que nous avons à constater, c'est que l'oreille trouve un plaisir spécial et très intense à l'audition simultanée ou successive de certains sons.

celui qui se contente de les entendre, sur celui qui les exécute ou sur celui qui les invente. Le simple auditeur, l'exécutant, le compositeur n'en jugeront donc pas de même.

Considérez par exemple l'effet que peuvent produire certaines dissonances sur l'auditeur ou sur l'exécutant. L'auditeur en est surpris ; il appréhende une erreur d'intonation ; il se demande jusqu'où cela ira, et quand ce sera fini. L'exécutant au contraire attend ces dissonances ; les produisant lui-même, il en est maître ; il sait bien qu'elles n'iront pas trop loin. Le même son ne produit pas du tout le même effet quand il est perçu du dehors ou pour ainsi dire du dedans. Chacun sait qu'il est infiniment plus désagréable d'entendre aiguiser une scie que de l'aiguiser soi-même. De même pour les combinaisons sonores qui risquent d'agacer les nerfs de l'auditeur : l'exécutant n'en souffre pas. Il aura une tendance à appuyer sur les accords hardis, pour mieux montrer qu'ils sont voulus. On ira plus loin encore dans le libre jeu de l'improvisation. Alors on fait de véritables expériences ; on essaie des combinaisons scabreuses pour voir comment on s'en tirera ; parfois on s'aventure aux extrêmes limites de la dureté tolérable. On rapproche de force les tons antagonistes pour le plaisir de dompter leur résistance. Dans ces conditions, l'oreille est bien forcée d'accepter les sonorités qu'on lui impose ; elle s'en accommode et finit par s'y plaire.

Voyons d'autre part le compositeur au travail. Pendant que les petits signes cabalistiques s'alignent en un griffonnage rapide sur le papier, il se donne l'audition mentale de ce qu'il écrit ; il médite des effets d'orchestration, combine des timbres dans sa tête, règle l'entrée en jeu des divers instruments, les fait donner d'ensemble. Il entend en lui-même de magnifiques harmonies qui l'enchantent. Ce sont ces harmonies là que les exécutants devront réaliser. Il n'est pas possible qu'ils les reproduisent telles qu'elles ont été conçues. Jamais le compositeur ne trouvera d'interprètes qui rendent parfaitement sa pensée ; dans la réalisation tout s'alourdit, devient enchevêtré et confus. De l'exécution matérielle à l'exé-

cution rêvée, il y a loin. Les auditeurs s'étonnent qu'un musicien si raffiné ait trouvé plaisir à de telles combinaisons sonores. Mais ce n'est pas celles-là qu'il entendait; ou bien encore, s'il les entendait, c'était mentalement. Les impressions ne peuvent être les mêmes.

La différence dans les impressions musicales peut tenir aussi à une différence de tempérament et de dispositions nerveuses. Un homme robuste, dont les nerfs ont toute leur tonicité, ne se plaira pas aux mêmes accords, aux mêmes rythmes, aux mêmes modes qu'un neurasthénique. Demandez-lui ce qu'il pense de telle œuvre faite de sons harmoniques, de subtiles discordances, de rythmes compliqués, d'incessantes modulations, il la déclarera insupportable ; ce qu'il lui faut, ce sont des sonorités pleines et puissantes, des accords francs, des rythmes carrés, des phrases ascendantes, en mode majeur. L'homme de tempérament délicat, aux nerfs facilement excitables, aura des goûts exactement inverses.

Il faut tenir compte enfin de la différence de culture. Il est certain que dans une certaine mesure le sens de l'harmonie évolue. Modifiée par la musique même, notre oreille ne se plaît plus aux mêmes sensations. Elle a des tolérances et des exigences nouvelles. Chacun de nous peut être plus ou moins avancé dans cette évolution. De là les divergences de goût. Une oreille non exercée se plaira aux excitations brutales d'une musique foraine ou d'une fanfare de village ; un auditeur pourvu seulement d'une culture moyenne souffrira physiquement de ces éclats de cuivre. Cela lui fera l'effet d'une cacophonie. Son oreille plus délicate exigera la justesse ; elle prendra plaisir, non plus seulement à l'intensité des sons, mais à leur pureté, et à l'harmonie de leurs combinaisons. Mais une oreille plus exercée encore trouvera ce plaisir insipide ; les accords trop simples ne la stimuleront plus ; elle se délectera à des harmonies très compliquées, étranges, déconcertantes, faites pour choquer l'auditeur de moyenne culture. Sûr de son goût, le compositeur ne craindra pas d'enfreindre les règles de l'harmonie traditionnelle. Jusqu'où ira cette évolution ? Nul ne peut soupçonner ce que sera la

musique de l'avenir, surtout quand la science aura méthodiquement perfectionné notre instrumentation encore empirique et barbare, et que l'homme, maître des timbres, pourra essayer de toutes les sonorités possibles.

§ 3. — Valeur esthétique

En fait, tout plaisir de l'oreille nous semble esthétique. Quand nous savourons un son musical, il est bien manifeste qu'en même temps nous l'admirons, et que nous mesurons sa valeur esthétique au plaisir qu'il nous donne. On ne pourrait même dire, tant le rapport entre l'agrément et la beauté est ici étroit, que notre jugement esthétique est en ce cas déterminé par notre jouissance ; il ne s'en distingue pas. Avoir l'oreille ravie d'un son et l'admirer, c'est pour nous même chose ; nous jouissons esthétiquement des sons en goûtant leur charme ; il nous semble que nous percevons directement leur beauté, comme si justement leur beauté était dans leur charme même.

Telles sont nos impressions esthétiques. Sont-elles rationnelles ? *A priori* nous pouvons le croire. Le goût musical, cultivé avec passion depuis des siècles, est arrivé de nos jours à un tel affinement, il se prononce ici avec tant de certitude, qu'il n'est pas vraisemblable qu'il se trompe. Il ne nous est guère possible de douter de la beauté réelle de choses qui nous donnent une si saisissante impression de beauté. Nous avons ici affaire à l'une de ces évidences que le raisonnement ne saurait ébranler. Nous pouvons donc être convaincus que dans la musique qui physiquement nous plaît il y a une beauté réelle. Notre tâche est seulement de nous demander pourquoi il en est ainsi, et de mesurer, car c'est en cela que le goût risque de se méprendre, le degré de cette beauté.

Dans les sons musicaux, l'agrément est réellement une beauté. Nous avons ici un cas éminent, où le plaisir s'élève à sa plus haute valeur esthétique. C'est qu'ici justement il est la fin poursuivie. Un son étant fait pour plaire à l'oreille, sa

perfection, et par conséquent sa beauté réelle, doit être d'y réussir pleinement. Tout concourt à justifier cette impression. Le son musical est vraiment un son d'art; tout ce qu'il a d'agréable nous révèle quelque perfection réelle et objective. Pour que la voix humaine nous plaise. il faut que le chanteur ait d'abord reçu de la nature un appareil vocal parfaitement organisé ; et il faut qu'il ait appris à s'en servir, qu'il sache émettre un son puissant et pur, parfaitement juste, à chaque instant contrôlé par une oreille délicate. Il y a là de la difficulté vaincue, du mérite, un ensemble de qualités exceptionnel, et nous avons cent fois raison d'admirer. Il est vraiment beau que l'on réussisse à nous donner une sensation aussi exquise; et le charme de notre sensation mesure réellement cette beauté. De même pour les sons que rend un instrument ; leur qualité auditive témoigne de la perfection de l'instrument lui-même et de la façon dont il est manié; faire rendre à un instrument donné un beau son, cela exige et suppose des aptitudes musicales peu communes. Il y a de l'art aussi dans la composition de ces timbres, de ces accords qui charment notre oreille. Il a fallu les inventer. Il en est qui sont des trouvailles de génie. Les combinaisons les plus connues, les plus élémentaires sont déjà esthétiques; elles sont excellemment adaptées aux convenances de l'oreille : ce sont d'ingénieux mélanges de sonorités, qui ne peuvent avoir été découverts et dosés que par de vrais artistes. La simple gamme est une admirable marche d'harmonie, d'un effet puissant. Il ne faut pas croire qu'elle nous soit tombée du ciel toute faite, ou qu'elle soit imposée en quelque sorte par la constitution de notre oreille, en sorte que voulant établir une série de sons tolérable on n'ait pu tomber que sur celle-là. Elle a été choisie pour des raisons de convenance très délicates, et lentement élaborée, perfectionnée. Elle est bien une œuvre d'art.

Dans ces sons ou séries de sons qui produisent une impression agréable, il y a donc une réelle beauté. L'oreille est bon juge ; nous pouvons tenir ses indications pour valables. Mais nous avons constaté que ses préférences n'étaient pas tout à

fait constantes. On ne peut dire absolument que tel son est agréable, tel autre désagréable. Tout le monde ne trouve pas aux mêmes stimulations sonores le même plaisir. Sans être précisément inquiétantes, car nous avons assez de goûts communs et constants pour que l'esthétique musicale garde en tous cas une base solide, ces divergences d'opinion sont fâcheuses. Elles nous obligent à un supplément d'enquête.

Quand il ne s'agit que de nuances très légères d'impression, il est inutile d'en discuter avec trop d'acharnement. En musique comme dans tous les autres arts, on peut sans inconvénient laisser une certaine latitude aux préférences subjectives. Entre deux tonalités de valeur esthétique à peu près équivalente, que l'un éprouve une prédilection pour celle-ci et l'autre pour celle-là, il n'y a rien à dire. Mais en cas de dissentiment formel, de véritable conflit, il faut tirer la chose au clair. Entre deux personnes qui, jugeant par impression, jugent contradictoirement, à laquelle devons-nous donner tort ? C'est une sorte d'arbitrage assez embarrassant, surtout quand nous aurons à nous prononcer sur nos propres goûts.

Heureusement nous avons vu d'où provenaient d'ordinaire ces divergences. En dire la raison, c'était dire déjà qui avait raison.

De l'auditeur, de l'exécutant, du compositeur, qui est le mieux placé pour juger de l'effet d'une œuvre musicale ? Je dirai : l'auditeur. Mais à une condition, c'est qu'il ait reçu une suffisante culture musicale, c'est-à-dire qu'il soit lui-même musicien pratiquant, et qu'il soit capable de composer. Je dis l'auditeur, parce que c'est pour lui, il me semble, que la musique est faite. Tout le travail de la composition, tout le labeur de l'exécution doit en fin de compte aboutir à la production d'harmonies réelles, que l'oreille perçoive. Le compositeur, au moment où il combine ses effets, n'en peut juger que par l'audition mentale, qui a des tolérances singulières ; et quand il entend exécuter sa partition, il est trop intéressé à la trouver harmonieuse pour que son impression compte. L'exécutant s'entend ; mais il entend plutôt encore

le son qu'il veut émettre ; il y a donc encore du parti pris dans ses impressions. Seul l'auditeur est suffisamment désintéressé : c'est son impression qui doit le plus compter. Aussi peut-on réclamer, en son nom, contre les surcharges de la musique trop compliquée qui exige un effort d'audition pénible. En partie par la faute du compositeur, en partie par celle des exécutants, certaines compositions donnent parfois l'impression d'un fouillis musical ; les archets s'agitent, les cuivres éclatent dans une sorte de brouhaha sonore, où se perd tout sentiment d'harmonie. Théoriquement, sur la partition, cela est harmonieux et clair. Les exécutants, qui chacun suivent leur partie, s'y reconnaissent. L'auditeur s'y perd. Quand il proteste, comme aussi lorsqu'il réclame contre des effets trop durs, contre des dissonances trop aiguës, c'est lui qui a raison. Mais j'ai ajouté qu'il devait avoir lui-même, pour être en droit de se prononcer dans ces questions d'harmonie, une suffisante compétence musicale. Cela est indispensable. On n'entend bien un accord que lorsqu'on sait comment il est fait. Une oreille non exercée n'analyse rien et perd les plus beaux effets d'harmonie ; quiconque n'a pas pratiqué lui-même l'art musical ne sera jamais qu'un auditeur superficiel et incompétent. Avant de se permettre de juger la musique, il faut commencer par l'apprendre et par s'y exercer.

Le cas où la divergence de goûts s'explique par une différence de culture est le plus simple de tous. Il est bien évident alors que c'est au goût le plus cultivé que l'on doit donner raison. Il a une expérience plus vaste. Il est plus compétent. Nous pouvons déclarer supérieure la musique qui plaît aux oreilles les plus exercées, quand elle nous déplairait à nous-mêmes. Nous devons avoir la modestie de ne pas juger de toutes choses d'après notre propre goût, et de comprendre que notre goût même doit être jugé. Sans doute il n'est pas *a priori* certain que toute évolution soit un progrès. La musique, comme tous les arts, est sujette à des déviations accidentelles du goût. Il ne faudrait pas toujours admirer de confiance son *dernier cri*. Ces hardiesses

d'harmonie auxquelles se complaisent les initiés sont-elles simple bravade, caprice, préférence subjective? Ou bien ne seraient-elles pas quelque chose de définitivement acquis, qui restera? On ne le saura que plus tard. Mais il y a chance au moins pour que ces combinaisons, qui plaisent à des musiciens très raffinés, et qui sont le résultat des dernières recherches harmoniques, aient une valeur esthétique. Le moins que la critique devrait aux novateurs qui la déconcertent, ce serait d'attendre un peu, de leur faire crédit, et avant de les condamner de faire un effort loyal pour les comprendre.

Restent les différences d'impression qui tiennent à une différence de tempérament. Les effets produits par l'excitant musical n'étant pas du tout les mêmes suivant notre complexion physique et l'état de nos nerfs, il s'agit de savoir quelles sont les dispositions qui devront être présumées normales. On se tirerait à bon compte de cette difficulté en déclarant que toutes les impressions sont bonnes, et que chacun est libre d'aimer la musique qui lui plaît. Mais nous sommes résolus à faire au subjectivisme la moindre part possible; nous ne voulons l'admettre que comme un pis aller, quand nous aurons reconnu l'impossibilité absolue de décider rationnellement entre nos préférences. Nul musicien ne consentira à affirmer que toutes les musiques se valent, et que la plus belle est celle qui se trouve le plus conforme à notre tempérament. Il faudrait admettre pour cela que tous les tempéraments se valent.

Il est certain que nous n'établirons pas l'esthétique musicale d'après les impressions d'un homme lourd, apathique, difficilement excitable; les fines nuances de la sensation lui échapperaient certainement. Il serait déraisonnable de consulter sur les effets de l'harmonie celui à qui ils sont à peu près indifférents. A celui que nous prendrons comme réactif normal, nous demanderons un tempérament affiné, capable d'émotions délicates, émotif, facilement excitable; une oreille juste et très sensible, qui réagisse vivement aux excitations sonores, de telle sorte qu'elle prenne un vif plaisir à certaines

sonorités et soit péniblement affectée par d'autres. Le vrai tempérament musical est un tempérament naturellement nerveux et qui s'est donné un certain entraînement de nervosité. Ce n'est pas tout à fait, comme on le voit, le tempérament moyen ; c'est un tempérament déjà spécialisé, ainsi qu'il convient pour remplir une fonction particulière.

Resterait à traiter une dernière question. Nous venons de voir que l'agrément était en musique une réelle beauté, parce qu'il était poursuivi comme fin. Mais la réelle perfection d'une chose ne dépend pas seulement de son adaptation à sa fin, elle dépend aussi de la valeur de cette fin même. Tout est donc subordonné à ce dernier problème : La fin la plus élevée que la musique puisse se proposer est-elle l'agrément ? Je demande à ajourner cette discussion. Nous aurons à l'aborder quand nous traiterons de la beauté morale, mais dès maintenant je puis dire que selon nous la fin véritable de la musique est dans l'expression des sentiments; l'agrément sensible n'est pour elle qu'un moyen et non un but ; et par conséquent il peut au besoin être absolument sacrifié.

CHAPITRE V

LES SENSATIONS VISUELLES

Leur importance esthétique. — Beauté de la lumière. — Beauté des couleurs. Qualité objective, visibilité, agrément.

§ 1. — Leur importance esthétique

La vue est le sens esthétique par excellence. C'est elle qui nous donne sur le monde extérieur les renseignements les plus amples, les plus détaillés, les plus précis, et qui par conséquent nous y fait percevoir le plus de beautés. Les plaisirs de la vue sont plus délicats que tout autre, plus éloignés de toute basse sensualité, moins accessibles à toute nature un peu vulgaire.

Jamais d'ailleurs ils ne sont de simples jouissances physiques : toujours on y retrouverait quelques éléments intellectuels et moraux. Les couleurs ont une forme et une expression, de sorte que la sensation physique s'y trouve accompagnée d'éléments supérieurs, qui relèvent encore sa valeur esthétique. Les plaisirs de la vue sont en général des plaisirs complets, où il y a quelque chose pour l'intelligence et pour le cœur. Enfin nous les trouvons dans l'exercice du plus parfait de nos sens. La vue est vraiment hors de pair par la netteté, par la variété des sensations qu'elle nous donne : d'un coup d'œil nous percevons une multitude d'objets, chacun avec sa forme et sa couleur distinctes. Ce que nous avons devant les yeux est très beau sans doute ; mais ce qu'il y a dans nos yeux est au moins aussi beau. Le plein jeu des sensations visuelles est aussi riche, aussi admi-

rable que le plus magnifique spectacle de la nature. N'est-il pas ce spectacle même? La beauté des objets visibles est dérivée de la beauté des sensations visuelles; elle en est faite. Il ne peut y avoir dans celle-ci plus que dans celle-là; et quiconque admire l'une doit admirer l'autre. Chaque sens trouvant son plaisir dans sa parfaite activité, le plaisir du plus parfait de nos sens doit avoir la plus haute valeur; et c'est à n'en pas douter une sourde conscience de cette supériorité des perceptions visuelles qui nous fait attribuer aux plaisirs de la vue un caractère d'élévation, de dignité, de supériorité, en un mot un caractère esthétique.

Nous n'avons donc pas à craindre que l'on sous-évalue l'importance esthétique de la vue; on aurait plutôt une tendance à l'exagérer. Comme ce sont les perceptions visuelles qui éveillent en nous pour la première fois le sentiment du beau et qui continuent à l'exciter le plus fréquemment, ce sentiment reste invinciblement associé dans notre esprit à des images visuelles; nous sommes donc assez disposés à croire que la beauté proprement dite, c'est la beauté visible, toutes les autres n'ayant de valeur que dans la mesure où elles ressemblent à celle-là. Cela est évidemment exagéré, et il y aurait de graves inconvénients à *visualiser* ainsi l'idée du beau. Nous en arriverions à ne pas comprendre ce qu'il y a de vraie beauté dans l'immatériel et l'invisible, dans de pures conceptions de l'esprit, dans des émotions toutes morales. De ce que la vue est le sens esthétique par excellence, il ne s'ensuit nullement que la beauté visible est au-dessus de toutes les autres; car il y a des beautés qui ne relèvent pas des sens.

Tous les plaisirs de la vue ont une valeur esthétique sans doute, mais tous ne sont pas pour cela équivalents. Il est intéressant de chercher quels sont ceux auxquels nous reconnaissons la valeur la plus haute, et de savoir si leur valeur réelle est proportionnée à celle que nous leur attribuons. Il est possible que nous prenions trop de plaisir à certains objets, et n'en prenions pas assez à d'autres. La chose est même probable. Il y a là, nous pouvons en être

certains d'avance, des erreurs de goût à rectifier. Des distinctions s'imposent.

§ 2. — Beauté de la lumière

Le plus puissant effet esthétique que nous puissions ressentir est celui que nous donnent les sensations lumineuses. La lumière ! Son charme est tel, que la seule idée d'en être privés nous serre le cœur et nous retient plus fortement à la vie. L'admiration qu'elle excite est telle, que nous devrions lui attribuer résolument la suprême beauté, si nous ne consultions ici que nos impressions.

Pour l'aimer et la trouver belle nous avons des raisons de tout genre. Elle est bienfaisante à tous. Hommes, animaux et plantes, nous tous qui vivons nous sommes les enfants de la lumière. Avec elle s'épandent la santé, la joie et la vie. On conçoit qu'elle ait été adorée comme d'essence divine. Plus spécialement, elle exerce sur la rétine une action stimulante ; elle nous procure des sensations variées et agréables. Mais sa vertu éminente, qu'il faudrait citer tout d'abord, c'est simplement la propriété qu'elle a d'éclairer les objets, de les rendre visibles.

Telle étant sa fonction essentielle, nous pourrons en déduire ses conditions de beauté. La première qualité esthétique d'un objet visible, ce doit être la clarté, c'est-à-dire une luminosité suffisante pour qu'il soit nettement perceptible dans tous ses détails. Nulle autre qualité ne devrait nous être plus agréable à constater. Le plus grand plaisir de la vue ce doit être de bien voir. Tout autre plaisir devrait être subordonné à celui-là, puisque celui-là seul résulte de l'exercice normal de son activité. Chercher le plaisir des yeux dans la stimulation rétinienne ou dans le charme des colorations, c'est pure sensualité. La vue a ses fins pratiques, auxquelles elle doit se plaire avant tout.

Notre idéal sera donc que les objets aient le degré de luminosité le plus favorable à la vision. Nous poserons en

principe que la plus belle lumière est celle qui assure aux objets la parfaite visibilité.

Nos impressions esthétiques sont-elles conformes à ce principe? Dans une certaine mesure, qui est la mesure même de leur valeur.

Voici tout d'abord un certain nombre d'impressions, d'ordre divers, auxquelles on ne trouverait rien à redire. La vue a horreur des ténèbres, de la nuit opaque. L'ombre n'est agréable que par sa transparence et pour ce qu'il y reste de lumière. Le noir ne produit un effet esthétique que lorsqu'il est employé comme couleur et relevé par les contrastes qui le rendent voyant : mais alors il est tout aussi agréable à voir que les teintes les plus claires. Des caractères tracés en noir sur fond blanc font au moins aussi bon effet que feraient des caractères blancs sur fond noir, ce qui montre bien que ce que la vue recherche avant tout ce n'est pas la stimulation, mais la parfaite visibilité. Un objet même médiocrement éclairé produit de l'effet quand il se détache très nettement sur un fond obscur : c'est qu'alors il s'offre de lui-même à la vue, comme une perception toute faite, au lieu que s'il était entouré d'objets de teinte à peu près équivalente nous serions obligés de faire effort pour le discerner. On sait l'effet esthétique des contrastes en peinture : ils sont évidemment favorables à la vision distincte. Une lumière diffuse dans laquelle les objets sont comme baignés produit moins bon effet qu'une lumière rayonnante, qui éclairant fortement certaines parties des objets laisse les autres dans l'ombre et accentue ainsi leur relief. On dira que dans ce cas nous jouissons du contraste de la lumière avec l'ombre; mais pourquoi ce contraste nous fait-il tant de plaisir, si ce n'est parce qu'il rend plus distincte la forme des objets? — Dans un paysage où il y a de grand partis d'ombres et de lumière, tout l'intérêt esthétique se concentre sur la zone lumineuse où les objets sont le mieux perceptibles. Un objet donné nous semblera toujours plus beau quand il sera plus éclairé. Ne font exception que les choses hideuses ou répugnantes, parce qu'elles

gagnent à être vues le moins possible. Mais un objet simplement vulgaire se rachète de cette vulgarité par la beauté de l'éclairage. Des choses qui sembleraient triviales sous une lumière blafarde, par exemple des nippes accrochées à une fenêtre, du linge séchant à une corde, les haillons d'un mendiant, deviendront pittoresques et presque esthétiques quand un rayon éclatant viendra les frapper.

Ces impressions diverses sont justifiées par notre théorie et la justifient en même temps. Nous ne pourrions en effet nous défendre d'une certaine inquiétude si nous constations une divergence trop constante entre nos goûts et le principe esthétique que nous avons posé : il prendrait de ce fait une allure paradoxale qui nous obligerait à vérifier encore une fois ses titres avant de nous engager plus à fond. Mais nous voyons au contraire qu'il y a ici harmonie entre la théorie et le sens commun. Cette coïncidence est faite pour rassurer. Quand des divergences se produiront sur des nuances d'impression, nous serons plus forts contre le goût spontané ; en lui demandant de céder, nous n'exigerons rien de lui qui soit contraire à ses tendances fondamentales; nous lui demanderons plutôt de se mettre d'accord avec lui-même. Voici donc d'autres impressions qui s'écartent un peu de notre principe et doivent en conséquence être rectifiées.

Il faut le reconnaître. Nous sommes un peu ingrats envers la lumière normale, comme nous le sommes envers la santé. Nous la regardons comme notre dû. Nous sommes tellement blasés sur son charme que nous en jouissons à peine. A l'état normal, la vue est le moins sensuel de nos sens. Dans l'usage de la perception, les sensations qu'elle nous donne n'ont pour ainsi dire aucune valeur affective ; nous ne faisons attention qu'à ce qu'elles peuvent nous apprendre du monde extérieur ; nous les objectivons absolument, nous n'avons même plus l'impression de les sentir. Notre goût d'ailleurs est ainsi fait, qu'il n'admire que ce qui l'étonne, et reste insensible aux beautés constantes. De là cette étrange et fâcheuse conséquence, que la lumière normale et parfaite, celle qui n'est ni trop faible ni trop intense, sera

précisément celle dont nous jouirons le moins. Le point précis où la beauté réelle atteint son maximum se trouve être le point d'indifférence, le point mort du sentiment. Par un temps clair où tous les objets sont distincts, quand nous sommes en pleine possession de notre faculté de vision, admirons-nous ce qu'il y a d'esthétique dans cette parfaite netteté des images? Nous en profitons sans y prendre plaisir. Figurons nous pourtant que nous soyons nés aveugles, que la vue nous soit peu à peu donnée, et que nous commencions à apercevoir les choses, d'abord comme dans une brume, puis plus distinctement, toujours plus nettes, plus claires, enfin avec une parfaite lucidité, telles que nous les voyons en ce moment. O merveille ! Quelle explosion d'enthousiasme ! Et comme nous comprendrions bien ce qu'il y a, dans cette simple visibilité des choses, de souverainement esthétique !

C'est en deça ou au delà de ce point de plus grande beauté que la lumière sera vraiment sentie et produira son plus grand effet esthétique. Il y aura donc pour le sentiment deux maxima, situés de part et d'autre de la zone neutre.

Qu'une moindre lumière puisse paraître plus belle, au premier abord on sera tenté de s'en étonner. Le fait s'explique par les circonstances dans lesquelles elle nous est présentée, et qui la font valoir.

Rappelons-nous les impressions que nous éprouvons quand nous assistons, le matin, à la résurrection de la lumière. L'image terne et grisâtre des choses s'éclaircit peu à peu aux pures lueurs de l'aube, prend des contours plus nets, se colore et enfin apparaît radieuse dans la féerie du soleil levant. Quel est le moment enchanteur ? Est-ce celui de la pleine lumière ? Non, c'est plutôt celui qui précède ; ce sont les premiers rayons, frais et rosés, qui se posent sur les collines lointaines. La lumière peut ensuite aller croissant, nos impressions sont émoussées, nous n'en jouissons plus autant. Quand il fait tout à fait jour, nous n'y pensons plus. Mais la lumière reprendra pour nous tout son intérêt, quand elle commencera à décroître. Comme nous l'avons

admirée quand elle nous était rendue, nous l'admirerons de nouveau quand nous comprendrons qu'elle va nous être enlevée. Au regret qu'elle nous donne nous sentons mieux son prix. On pourrait se tromper à ces impressions. Si nous préférons la lumière du soir à celle du plein midi, n'est-ce pas parce qu'elle est à la fois plus colorée et plus douce ; ou bien parce que nos yeux, fatigués de l'éclat du jour, demandent eux aussi du repos ? En un mot, ne jouissons-nous pas précisément de la diminution de clarté? En réalité je crois que, jusqu'à la fin, nous voulons *voir*. Aussi comme nous savourons esthétiquement la faible clarté du crépuscule, heureux de discerner encore les objets, poursuivant du regard les dernières lueurs qui se retirent ! La nuit est venue. Dans le ciel assombri s'allume une étoile. Avec quel ravissement nos yeux se posent sur ce petit point lumineux et scintillant, notre dernier espoir de lumière, et comme se concentrent en lui toutes nos admirations !

Nous expliquerons de la même manière et évaluerons de même l'effet esthétique du clair de lune. Ce qui nous charme dans ce spectacle, c'est la poésie des choses à peine entrevues, le mystère de l'ombre ; mais je crois qu'ici encore ce que nous admirons vraiment, c'est plutôt la lumière. Elle est assez faible sans doute, mais les circonstances dans lesquelles nous la percevons lui donnent plus de prix. Elle nous semble quelque chose d'exceptionnel, d'anormal, de presque magique ; nous sommes émerveillés d'y voir si clair à pareille heure ; c'est l'impression étrange, presque contradictoire de la lumière au sein des ténèbres. Aussi sommes-nous disposés à nous exagérer la valeur esthétique de ce spectacle. Il nous semble plus beau que le plein jour; pourtant pendant que nous l'admirons, évoquons la vision radieuse du monde illuminé par le clair soleil ; ou bien encore, pour réagir mentalement contre les effets de l'habitude, figurons-nous que nous soyons normalement au régime de cette pâle clarté lunaire, mais que parfois, par exception, pendant quelques heures, le soleil vienne à briller : ne serait-ce pas autrement admirable ? Si la clarté de la lune est

mille fois moins intense que la lumière solaire, je serais tenté de dire qu'elle est mille fois moins belle[1]. De même encore, nous pourrions établir qu'il y a quelque excès dans l'effet que produisent certaines lumières artificielles, lampes, lustres, feux de bengale, éclairage électrique ; nous faisant illusion sur leur réelle intensité, nous nous exagérons leur valeur esthétique. Ces illuminations qui nous semblent splendides équivalent à peine à un jour blafard.

Voici maintenant des cas où notre admiration est excitée par l'extrême luminosité. Le maximum de beauté, avons-nous dit, devrait se trouver au degré le plus favorable à la vision distincte. Passé ce degré, notre admiration devrait décroître. Et pourtant, c'est au delà de ce degré qu'elle atteint son maximum. La lumière que nous trouvons la plus belle est celle qui nous éblouit par excès de splendeur.

Cet attrait de l'excessive lumière s'explique en partie par un plaisir d'excitation. Comme nous l'avons reconnu, la clarté la plus favorable à la vision est à peine sentie ; elle nous fait voir les choses, sans nous donner conscience qu'aucune impression soit faite sur la rétine. C'est seulement au moment où nous commençons à être éblouis que nous avons vraiment la sensation de lumière. Aussi nous délecterons-nous à cet éblouissement avec une imprudente sensualité. Nous en voulons connaître le plaisir aigu. Il y a là encore une sorte d'entraînement du goût ; la lumière étant à n'en pas douter une belle chose, nous nous réjouissons qu'elle devienne de plus en plus intense, et l'admirons davantage à chaque recrudescence d'éclat. La restreindre aux stricts besoins de la vision, cela nous semblerait une parcimonie. Il faut qu'on la prodigue. Nous n'admirerons d'elle que ce qu'on nous en donnera en excès. Eclairer, ce n'est rien, il faut

1. Suivant les mesures de Wollaston, la lumière solaire serait 800 000 fois plus intense que le plus beau clair de lune. Mais la différence dans l'intensité des sensations et dans la visibilité des choses est certainement moindre, l'œil ayant une étonnante facilité d'accommodation à des éclairages très divers. Il est évidemment impossible de donner ici des nombres précis ; les valeurs esthétiques ne sont pas de ces choses qui peuvent se chiffrer.

éblouir. Que nos yeux souffrent, peu nous importe, tant ici le sentiment d'admiration est désintéressé. Cette souffrance même prend une valeur esthétique; c'est comme un aveu d'impuissance à percevoir une beauté qui n'est pas faite pour nous ; c'est comme un cri de douloureuse admiration. Parfois nous éprouvons cette impression quand en plein jour, malgré nous, notre regard s'aventure aux régions éblouissantes du ciel, cherchant d'instinct le soleil et craignant de l'apercevoir. Tout à coup son disque apparaît, d'un blanc mat, dans une fournaise de lumière. Déjà nous ne le voyons plus. Il s'est perdu dans son propre rayonnement, invisible par excès d'éclat. Mais dans le court instant où nos yeux meurtris l'ont contemplé, il nous a donné l'impression de la suprême beauté lumineuse. Nous l'avons admiré pour notre souffrance et parce qu'il nous aveuglait ; nous l'avons admiré par delà notre vision, pour cette lumière que nous étions impuissants à percevoir, pour cet excès de lumière qu'il épandait encore sur nos yeux aveuglés. — Mais ces explications ne me semblent pas encore tout à fait suffisantes. Dans cet attrait de ce qui brille, je crois qu'il y a comme un vertige de l'attention. Si nos yeux vont ainsi vers l'extrême lumière, ce n'est pas parce qu'ils ont plaisir à la voir, c'est parce qu'ils ne peuvent s'en empêcher. Tout objet brillant, scintillant, vivement éclairé, exerce sur le regard une fascination presque irrésistible. De ce fait, la beauté qu'il peut avoir prend une plus-value extraordinaire, et produit un effet évidemment hors de proportion avec sa réelle valeur esthétique. L'éclat est-il vraiment une beauté ? Il est plutôt une réclame à la beauté. Les objets qui valent par la perfection de la forme, par la délicatesse et l'harmonie des colorations, risquent de passer inaperçus ; ils attendent qu'on les remarque et qu'on les apprécie. La beauté voyante, au contraire, ne se laisse pas oublier. Elle s'impose. C'est moi, dit-elle, regardez-moi ! Et nous regardons, hypnotisés dans une sorte d'extase admirative.

Il serait difficile, en somme, d'approuver sans réserves cette intense admiration que nous éprouvons pour l'extrême

luminosité. Les raisons par lesquelles nous expliquons cet effet ne le justifient pas complètement. Dans la mesure où notre goût s'affine, il se contente de stimulations de plus en plus légères. Si notre rétine est suffisamment délicate, nous n'attendrons pas, pour admirer la lumière, qu'elle nous crève les yeux. De moins en moins nous nous laisserons prendre aux beautés voyantes, au luxe criard, au clinquant et aux verroteries. Ce ne sera pas en portant l'excitation lumineuse à sa plus haute intensité, mais bien plutôt en la ménageant que nous en tirerons des effets esthétiques. Arrivés à la plus haute culture, c'est sans doute à la lumière normale que nous trouverons le plus de charme et de beauté.

Peut-être s'étonnera-t-on que m'étant appliqué plutôt à exalter la valeur esthétique des sens inférieurs, je fasse ici tant de réserves, comme si je craignais qu'on ne se laisse aller à trop d'enthousiasme pour les plaisirs de la vue. C'est qu'il faut remettre les choses au point. L'esthétique rationnelle a parfois le devoir ingrat de réagir contre des admirations excessives. Notre tâche n'était pas de chanter la lumière, mais de chercher aussi objectivement que possible quelle est la valeur esthétique de la lumière.

Le maximum de beauté doit se trouver au degré le plus favorable à la vision distincte.

En suivant ce principe de la plus grande visibilité, on pourrait déterminer bien d'autres valeurs esthétiques que celle de la lumière. On trouverait que tout ce qui nuit à la vision est anti-esthétique : brouillard dense, poussière, contours mal arrêtés, teintes ternes et sombres. Tout ce qui la facilite, au contraire, a sa beauté. La brume produit un effet esthétique quand elle est légère, et surtout à l'instant où elle se retire. Nous nous plaisons et avons raison de nous plaire aux transparences de l'air et de l'eau, aux formes simples, régulières, qui se perçoivent d'un coup d'œil, aux contours nets, aux couleurs tranchées et claires qui détachent l'objet de son fond, aux larges horizons, aux vastes plaines. La beauté de l'espace, c'est qu'il est un champ immense ouvert à la vision.

§ 3. — Beauté des couleurs

La couleur a pour nous un tel charme, que nous serions assez disposés à admettre qu'elle est faite uniquement pour le plaisir de la vue. On nous demanderait quelle est la couleur que nous estimons la plus belle : immédiatement nous cherchons quelle est celle qui nous donne l'impression la plus agréable. Mais est-il vrai que la couleur soit faite uniquement pour la joie des yeux, et que par conséquent toute sa beauté consiste à nous donner le maximum d'agrément? Je crois que nous devons nous en faire un autre idéal. Nos préférences devraient être déterminées par d'autres raisons, autrement sérieuses et objectives que celles-là. Nous ferons à l'agrément sa part. Nous admettrons que l'on en tienne compte dans l'évaluation esthétique des couleurs, mais seulement en dernier lieu, et encore sous certaines réserves.

Qualité objective.

Avant tout, nous devrons attribuer une valeur esthétique aux colorations qui dénotent dans l'objet lui-même quelque perfection. En y regardant d'un peu près, on reconnaîtra que nos jugements esthétiques sur la couleur sont dans une certaine mesure déterminés par des raisons de ce genre. Si nous estimons à si haut prix certaines qualités de coloration, c'est pour des raisons objectives et désintéressées, parce qu'elles nous semblent correspondre à une qualité intrinsèque des choses. Un objet de couleur originale nous semble fait de substance plus rare et plus précieuse qu'un autre, à la condition bien entendu qu'il n'ait pas été artificiellement coloré. La douceur et la transparence des teintes nous décèle la pureté de la matière ; ainsi la teinte bleue de l'eau produit un effet esthétique non pas tant par son agrément optique que comme signe de parfaite limpidité; de même pour la teinte azurée du ciel. Quand nous regardons une fleur de couleur très délicate, très finement nuancée, nous ne pouvons nous sous-

traire à l'idée qu'elle est faite d'une matière exquise, qui a les qualités mêmes de cette couleur. Nous admirons le teint d'une jeune fille : nos yeux y trouvent certainement un plaisir de sensation ; nous jouissons en coloristes de ces nuances délicates, fondues l'une dans l'autre, allant du blanc au rose par transitions insensibles ; mais en même temps nous admirons ce sang jeune et pur qui coule sous l'épiderme délicat ; ce teint charmant devient pour nous le signe d'une réelle beauté physiologique[1]. La vivacité même des couleurs, dans les êtres organisés, produira un effet esthétique comme signe d'activité physiologique et de parfaite santé : ainsi une plante nous semblera plus vigoureuse quand son feuillage sera d'un vert intense, quand ses fleurs seront de couleurs éclatantes ; les couleurs vives qui ornent certains animaux nous sembleront le signe d'une sorte d'exubérance organique, comme si la vie en eux s'embrasait jusqu'à devenir rayonnante. Par contre, toute couleur terne et sale nous est signe de déchéance ou d'impureté.

On sait la propriété qu'ont les couleurs d'évoquer en nous, par association d'idées, des impressions d'ordre tout différent : elles peuvent par exemple nous sembler froides ou chaudes, lourdes ou légères, acides ou amères, appétissantes ou nauséabondes, etc.[2]. De là vient en grande partie l'effet esthétique que produisent les couleurs, l'attrait des unes et la répulsion que nous inspirent les autres. Mais si ces impressions sont ainsi associées dans notre esprit, c'est que maintes fois elles ont été associées dans la réalité. Les couleurs auxquelles nous trouvons, sans trop savoir pourquoi, un certain charme poétique, ont été perçues à l'origine dans des objets qui nous plaisaient pour des raisons très sérieuses et très positives ; celles qui nous inspirent une vague et étrange répugnance visuelle se sont rencontrées le plus sou-

1. Tout objet coloré nous semble l'être dans sa masse. Un corps dont la peau est très blanche nous semble pétri de neige. Cette illusion contribue beaucoup à augmenter l'effet esthétique de la couleur. Elle est cependant à rectifier. Nous ne devons pas nous laisser prendre à l'apparence, mais nous assurer qu'elle correspond à une réalité.

2. V. notre *Imagination de l'artiste*, symbolisme des couleurs, p. 95.

vent dans des objets déplaisants ou malfaisants. L'expression qu'ont les couleurs, l'effet qu'elles produisent sur l'imagination est donc une sorte de réminiscence de la signification très réelle qu'elles avaient dans la nature. Accordant une certaine valeur esthétique à cette expression, il serait assez juste d'en accorder une plus formelle encore à leur signification réelle. Dans la nature, nous ne devrions aimer et trouver belles que les couleurs qui signifient délicatesse, pureté, état normal, santé. Notre vue, tout comme nos autres sens, devrait avant tout se plaire à ce qui est signe de perfection dans l'objet. Nous nous sommes élevés à ce degré de goût dans quelques cas particuliers. C'est ainsi par exemple que nous apprécions les colorations du visage humain : nous ne trouvons de beauté qu'aux nuances du teint qui indiquent propreté, pureté physiologique, parfaite santé ; au contraire, les changements même très légers que peuvent produire l'absence de soins hygiéniques, un état morbide, une altération passagère ou profonde de l'organisme nous font l'effet d'une altération de la couleur même et nous déplaisent à voir. Notre éducation esthétique est ici assez avancée pour que nous sachions discerner jusqu'aux différences de coloration correspondant à de simples dispositions morales. Sur la figure d'un enfant, que nous savons regarder parce qu'il nous est cher, nous voyons passer les nuances de la bonne ou de la mauvaise humeur ; selon qu'il est joyeux, expansif, tendre, ou triste, renfrogné, maussade, jaloux, haineux, son teint s'éclaircit ou s'assombrit. Parlant d'enfants qui se mettent gaiement à table, Victor Hugo admire « *leur appétit vermeil* ». A chaque disposition morale correspond ainsi une nuance de teint caractéristique ; les nuances correspondant aux dispositions les plus heureuses nous semblent les plus belles. C'est là un exemple significatif de ce goût rationnel, de cette juste beauté de la couleur que nous recommandons. Si notre éducation esthétique était aussi avancée sur d'autres points, si nous étudiions la physionomie de la nature avec la sympathie clairvoyante que nous avons pour le visage humain, nous établirions le même accord entre l'effet esthé-

tique de ses colorations et leur signification objective. Nous n'attribuerions la beauté de couleur qu'à l'objet qui a sa coloration normale, c'est-à-dire les nuances correspondant à son état le plus désirable.

On objectera que la même couleur peut se rencontrer dans des objets très différents, de sorte qu'il nous serait très difficile de lui assigner une signification objective déterminée. S'il est des tons, comme le rose, qui dans la nature ne se rencontrent guère que dans des objets frais et agréables et qui à ce titre peuvent être dits objectivement jolis, il en est d'autres qui pourront nous rappeler des objets de valeur esthétique très inégale. Il est certains verts par exemple qui peuvent se rencontrer indifféremment dans le feuillage printanier, dans d'excellents légumes, dans des substances très vénéneuses, dans des matières corrompues, et qui prenant ainsi des significations tout à fait contradictoires devraient laisser notre goût indécis. Il jugera un peu au hasard, sur une impression quelconque qui l'aura frappé davantage, sur une image qui nous passe par l'esprit, et cette couleur nous plaira ou nous déplaira pour des raisons toutes subjectives. A cela je réponds que pour un œil suffisamment exercé, il n'y a pas deux objets de nature différente qui aient exactement la même teinte. La différence de coloration peut être assez petite pour échapper à toute définition verbale, ou même à la conscience ; mais la différence d'impression est suffisante pour provoquer des suggestions diverses. Ainsi s'explique que des couleurs presque indiscernables puissent agir si différemment sur le goût. Les peintres savent bien comme la même teinte, pour une infinitésimale altération de nuance, peut brusquement changer d'expression et par conséquent de valeur esthétique. Je doute donc que la même couleur puisse réellement avoir des significations si contraires. — Mais admettons le fait. On n'en saurait conclure que cette couleur n'aura pas de valeur esthétique déterminée ; il en faudra conclure seulement que dans un cas elle aura certaine valeur, et que dans des cas différents elle en aura une autre, autrement dit que les couleurs ne sont

pas belles en elles-mêmes, abstraction faite de l'objet dans lequel nous les considérons, mais par position. Or c'est précisément ce que nous voulons établir. Considérées isolément et en elles-mêmes, c'est-à-dire comme simples sensations, les couleurs peuvent être agréables ou désagréables, excitantes ou calmantes ; mais elles ne sont ni belles ni laides ; ou du moins, au point de vue esthétique, ne peut-il y avoir entre elles que des différences tout à fait insignifiantes. Elles ne prendront un caractère esthétique bien déterminé que lorsqu'elles seront perçues dans un objet auquel elles seront plus ou moins appropriées, dans lequel elles signaleront une qualité ou un défaut. La même couleur pourra donc prendre par position des valeurs esthétiques très diverses. Est-il beau d'être rouge ? Cela dépend. C'est une belle couleur pour un coquelicot, c'est une laide couleur pour un nez humain. Les mêmes tons, qui nous enchantent dans certains cas, devront nous sembler affreux dans d'autres. La plus belle couleur n'est pas celle qui nous convient le plus, mais celle qui convient le mieux à l'objet.

Ces conclusions, je le reconnais, ne seront pas admises sans résistance. En parlant ainsi, je scandaliserai les esthètes raffinés, qui se mettent au-dessus de ces considérations utilitaires. Qu'importe, diront-ils, où nous trouvons notre plaisir ? S'il est délicat et esthétique en soi, oublions tout le reste pour en jouir en paix. Ce que vous nous proposez, c'est un retour à ce goût vulgaire, qui obstinément identifie le beau et le bien, et ne saurait voir aucune beauté dans ce qu'il juge anormal, malsain ou morbide. Si une couleur est charmante en soi, admirons-la, quand elle se rencontrerait dans l'objet le plus déplaisant en soi ou le plus vulgaire ! Regardons ces choses avec le regard du peintre, qui savoure en elles la splendeur ou l'harmonie de la couleur, sans s'inquiéter de l'impression qu'elles peuvent faire sur les autres sens, ou de leur usage pratique ! — Il y a en effet antagonisme complet entre ce point de vue et le nôtre. Nous devons nous attendre à choquer plus d'une fois encore les esthètes. Nous ne pouvons entrer dans leur façon de voir. Tout

apprécier à son point de vue personnel, se plaire avant tout au superflu, rompre tout rapport entre le beau et le bien, isoler autant que possible le sentiment esthétique des grands intérêts de la vie, et le mettre même en conflit avec eux, tel est leur programme. Le nôtre est tout opposé. Et nous nous proposons justement de réagir contre cet étrange désintéressement, où nous ne voyons qu'une déviation du goût.

Visibilité.

Accessoirement, et quand nous n'aurons aucune raison sérieuse d'estimer que pour l'objet telle coloration serait préférable à telle autre, nous pourrons tenir compte de nos convenances personnelles. Mais ici encore nous devrons faire passer l'utile avant l'agréable, c'est-à-dire notre intérêt majeur avant nos intérêts secondaires.

A quoi nous sert la couleur ? N'est-elle faite que pour nous procurer des sensations agréables, ou bien avons-nous à la percevoir un intérêt pratique ?

Nous sommes assez habitués à la regarder comme un ornement, comme un décor, comme un jeu d'apparences fait pour varier le spectacle de la nature. Je trouve cette idée formellement exprimée dans l'excellent traité de Rood sur la *Théorie scientifique des couleurs.* « La perception des couleurs n'est pas une des facultés les plus indispensables de notre race ; quand même nous en serions privés, nous pourrions encore non seulement exister, mais même arriver à un haut degré de culture intellectuelle et esthétique. La couleur n'est d'aucun secours pour faire reconnaître la forme ; elle l'orne et en même temps la déguise légèrement [1]. » A ce compte, le sens des couleurs serait vraiment un sens de luxe, qui ne nous serait nullement indispensable dans la pratique de la perception.

Il nous importe beaucoup de savoir si cette thèse est

1. Page 262. (Bibliothèque scientifique internationale, Paris, F. Alcan.)

fondée. S'il était en effet prouvé que les couleurs sont faites uniquement pour le plaisir de la vue, nous ne devrions leur demander qu'une chose, c'est de nous donner ce plaisir dans toute sa pureté. Telle étant leur fin, telle serait leur beauté. Mais si nous devons leur assigner une fin différente, leur esthétique ne sera plus la même. Si par exemple il est démontré qu'elles ont dans la pratique de la perception une fonction bien déterminée, ce que nous devrons leur demander avant tout ce sera de remplir le mieux possible cette fonction. Toute l'esthétique de la couleur devra être subordonnée à cette fin pratique. Quand nous avons reconnu que l'usage de la lumière était, non de stimuler agréablement la rétine, mais de nous faire percevoir distinctement les objets, nous en avons immédiatement déduit que la plus belle lumière devait être celle qui assure le mieux la visibilité des choses. Il est probable qu'au sujet de la couleur nous allons aboutir à des conclusions analogues.

Il serait étrange en effet que le sens de la couleur se fût ainsi développé, non seulement dans l'espèce humaine, mais encore dans la plupart des espèces animales, s'il était de luxe pur. Selon la très juste remarque de Helmholtz[1], « la finalité observée partout dans la structure des organismes vivants, quelle qu'en soit l'origine, ne permet pas de croire qu'il se développe et se maintienne, dans la majorité des individus bien portants, un instinct ne servant pas à des buts déterminés ». A plus forte raison ne peut-on comprendre que ce sens se soit formé, s'il avait été plus nuisible qu'utile aux fins pratiques de la perception. Son existence nous restera donc inexplicable, tant que nous ne lui aurons pas assigné une fonction suffisamment importante, et telle que l'être qui en est doué ait à le posséder un intérêt vital. En suivant cette idée, Helmholtz nous montre quelles indications nous donne la couleur sur la forme des objets, dont elle nous fait comprendre le modelé par ses dégradations de teinte. Ce n'est pas assez dire encore. La couleur n'est pas

1. *Principes scientifiques des beaux-arts,* Bibliothèque scientifique internationale, p. 213 (Paris, F. Alcan).

seulement expressive de la forme. Elle nous donne bien d'autres renseignements sur les choses. Avant tout, elle a la propriété de détacher nettement dans le champ visuel la silhouette de chaque objet : chacun d'eux, ayant en général sa couleur propre dont il est teint tout entier, forme sur son fond une tache distincte ; du premier coup d'œil on le perçoit dans sa totalité. Ainsi je distingue un objet bleu sur fond jaune aussi nettement que s'il était vivement éclairé sur fond obscur ; la différence de coloration équivaut à une différence de luminosité. La couleur a encore cette propriété éminente, de nous indiquer immédiatement de quelle matière les objets sont faits : chose au moins aussi importante dans la pratique que la perception de la forme. Toute substance ayant sa teinte caractéristique, la couleur d'un objet nous permet de le classer du premier coup d'œil. Je sais que ceci est de la terre, cela du sable, cela une prairie. Voici une maison dans l'éloignement ; je pourrai dire, à mille mètres de distance, si son toit est de tuile ou d'ardoise, si ses murailles sont de brique ou de pierre. Supposez qu'au lieu de cette image colorée que je perçois on me présente une simple photographie, où les différences de teintes seront remplacées par une différence de valeurs ; peut-être arriverai-je encore par induction à reconnaître dans cette image monochrome un certain nombre d'objets ; mais comme cette interprétation exigera d'efforts ! Comme je serai mal renseigné sur la nature de maint objet ! Tel serait l'état de ma vision, si je n'avais pas le sens de la couleur : on voit comme mes perceptions seraient défectueuses. Quand on se rend compte de tout ce que nous apprend la couleur, on conçoit combien un être qui ne la percevrait pas aurait peine à se reconnaître dans le monde extérieur, à découvrir sa proie, à discerner ses ennemis, et comme il serait mal armé en somme dans la lutte pour l'existence. Il est donc vraiment dérisoire de regarder la perception de la couleur comme une chose de luxe dont nous pourrions nous passer sans grand inconvénient. C'est une chose utile entre toutes.

Je dirai donc que le sens de la couleur nous a été donné

avant tout pour nous permettre de distinguer les objets. Telle étant sa fin, c'est à l'exercice normal de son activité que nous devons prendre le plus de plaisir. Ce que nous devons souhaiter avant tout de la couleur, c'est qu'elle nous facilite cette perception distincte. Nous accorderons donc une valeur esthétique aux couleurs nettes, bien tranchées, faciles à distinguer les unes des autres, et réparties sur les objets d'une manière assez uniforme pour les rendre immédiatement perceptibles. Il n'est pas nécessaire que les couleurs soient très vives ; par excès d'éclat elles fatigueraient bien vite la vue, sans donner de perceptions plus distinctes ; il suffit qu'elles soient assez claires pour se nettement différencier les unes des autres. L'effet esthétique le plus heureux sera obtenu quand l'objet le plus intéressant sera plus vivement coloré que les autres, de manière à s'en nettement distinguer, et à nous présenter pour ainsi dire toute formée l'image qu'il nous faudrait sans cela découper et isoler par un effort d'attention. Quand par un hasard heureux il se trouve que les spectacles de la nature sont disposés suivant ce principe, ils prennent un charme particulier, et produisent, non seulement un effet esthétique, mais une véritable impression d'art. Le peintre qui compose pour l'effet une scène ou un paysage aura soin de répartir ainsi ses couleurs, par larges oppositions, par grands partis qui du premier coup d'œil mettent chaque objet à son plan et rendent le tableau immédiatement perceptible. Le décorateur qui orne un objet de couleurs variées aura soin que ce jeu de colorations ne distraie pas le regard de la forme, mais l'accentue plutôt et la rende plus distincte. Sous prétexte que dans la nature les colorations seraient réparties sans aucun égard pour la forme des objets, mais suivant une loi tout à fait indépendante et pour le simple plaisir des yeux, Ruskin [1] conseille à l'architecte de ne jamais chercher à souligner la structure

1. Je ne voudrais pas critiquer ainsi certaines idées particulières de Ruskin sans dire l'admiration profonde que j'éprouve pour son esthétique, inspirée tout entière de sentiments si généreux, et par endroits si rationnelle.

d'un édifice par la couleur de ses divers matériaux. C'est un contre-sens esthétique. Il est tout d'abord inexact que dans la nature il y ait si peu de rapport entre la coloration des objets et leur forme. Pour quelques objets matériels, pour quelques plantes et quelques animaux qui nous apparaissent en effet comme bariolés au hasard de couleurs diverses, combien d'autres pourrait-on citer dont la structure est au contraire admirablement indiquée par la coloration, chaque partie du corps affectée à des fonctions distinctes ayant sa nuance propre, et qui produisent grâce à ce parti d'ornementation un effet particulièrement esthétique ! Au reste, quand la nature n'aurait pas réalisé ces correspondances, est-ce une raison pour que notre art les néglige ? Cette indépendance du décor, qui semble n'obéir qu'à son caprice et se jouer de la forme, peut produire par exception un effet piquant : on ne saurait en faire la règle, surtout dans l'architecture monumentale, qui est astreinte à une logique plus sévère.

Agrément.

En dernier lieu enfin nous jugerons de la valeur esthétique des couleurs par leur agrément sensible. Entre plusieurs couleurs qui conviendraient aussi bien l'une que l'autre à l'objet et qui assureraient aussi bien la commodité de la perception, il est raisonnable de choisir celle qui nous plaît.

Le plaisir que nous donne la couleur a une vivacité extrême. Figurons-nous que l'univers visible perde la variété de ses teintes, et ne nous apparaisse plus qu'en couleur uniforme, avec de simples différences de valeur ; quel désenchantement ! C'est l'impression que l'on éprouve quand on fait pour la première fois de la photographie ; de l'image que nous offrait la nature à celle que nous obtenons, il y a un tel déchet esthétique, que cette épreuve serait faite pour nous révéler, si nous ne l'avions pas encore senti, le charme de la couleur.

Les variations dans l'effet esthétique des couleurs peuvent être déterminées par des raisons très nombreuses. Toute qualité que nous reconnaissons à la couleur, toute épithète favorable que nous pouvons lui attribuer, nous la rend plus agréable à voir et lui confère une valeur esthétique. Nous dirons seulement quelques mots de ses qualités principales, de celles qui lui donnent le plus grand attrait, et que notre goût en exige avant tout : la variété, l'éclat et l'harmonie.

Avons-nous une préférence esthétique pour une couleur ou pour une autre, prise isolément ?

Je n'ai pas de doute sur la couleur que nous devrions préférer. Ce serait le blanc. Objectivement, elle a cette supériorité de répondre à une plus riche excitation, puisqu'elle nous fait percevoir non seulement une certaine catégorie d'ondes lumineuses, mais l'infinie multiplicité des rayons solaires. Physiologiquement, bien qu'elle se traduise à la conscience comme une sensation simple, elle met à la fois en jeu les diverses activités rétiniennes ; elle assure ainsi leur équilibre, que les autres excitations compromettent, et doit être par conséquent la moins épuisante de toutes. Elle est la plus favorable à la perception, les détails de la forme n'étant jamais mieux perceptibles que dans le blanc. Elle représente donc vraiment l'excitation normale. Figurons-nous que nous n'ayons vu jusqu'ici que des fleurs rouges, bleues ou jaunes, et qu'un beau jour nous apparaisse une fleur blanche, toute blanche : un narcisse, une anémone, un lys ! Cette couleur pure, éclatante, exquise ne nous semblerait-elle pas d'une beauté incomparable ? Vraiment n'est-elle pas la plus belle ? Mais le blanc, peut-être par cela même qu'il correspond à l'excitation normale, nous laisse d'ordinaire assez indifférents. L'usage s'est même établi de ne pas le compter parmi les couleurs. Laissons-le donc de côté ou plutôt mettons-le hors pair, et passons aux couleurs proprement dites.

Demandez à plusieurs personnes quelle est la couleur qu'elles estiment la plus belle, vous obtiendrez des réponses diverses ; et vous constaterez que les préférences indiquées

tiennent toujours à des associations d'idées, au caractère plus ou moins poétique que l'on attribue aux couleurs, à leur expression morale. On désignera le vert parce qu'il évoque des idées de prairie et de forêt ; ou le bleu parce qu'il a quelque chose de céleste, d'idéal ; ou le rouge comme une teinte chaude, opulente et magnifique. Dans tout cela il n'y a rien de bien net. Si l'on accordait la préférence aux teintes qui agissent le plus fortement sur la rétine, on devrait mettre en tête de la liste le vert, puis le violet, le bleu, le rouge, l'orangé, et enfin le jaune [1]. Mais d'autre part, celles qui ont l'avantage d'agir le plus fortement ont l'inconvénient d'épuiser plus vite, ce qui fait compensation. Dira-t-on que la plus esthétique doit être celle qui produit la plus vive stimulation avec la moindre fatigue ? Le problème ainsi posé serait insoluble, la fatigue étant en raison de la stimulation. Il faudrait adopter une formule plus vague, dire par exemple que nous nous plairons surtout à une couleur qui nous excitera suffisamment sans trop nous fatiguer ; et alors on tombera sur une couleur d'action moyenne, telle que le bleu ou le rouge, qui semblent en effet avoir été employés de préférence comme décor. Peut-être le rouge l'emporterait-il décidément, pour la propriété qu'il a d'exercer non seulement sur la rétine, mais sur la sensibilité générale, une action plus stimulante. On ne peut en somme attacher beaucoup d'importance à ces prédilections subjectives, qui sont trop peu accusées.

Si notre œil était ainsi constitué, qu'il reçût de telles ou telles couleurs une impression plus agréable, cette raison toute subjective nous autoriserait à les employer de préférence aux autres ; et l'objet qui naturellement serait ainsi coloré aurait une certaine supériorité esthétique. Mais notre œil a dû s'adapter de manière à percevoir avec une égale facilité et par conséquent avec un égal plaisir toutes les couleurs que nous offre la nature. Je ne vois aucune raison

1. Rood, *Théorie scientifique des couleurs*, p. 255.

subjective ni objective pour qu'une couleur quelconque ait une valeur esthétique particulière.

Qu'une teinte se présente, ou une autre, cela nous est indifférent. Celle qui se présentera sera toujours la bienvenue. Celle qui fera défaut sera toujours regrettée. Celle que la nature nous offrira plus rarement sera recherchée de préférence, prodiguée dans l'ornementation, jusqu'à ce que nous soyons blasés sur son attrait, et nous éprenions de colorations inverses. De là ces oscillations du goût qui de saison en saison, d'année en année, mettent telle nuance à la mode dans le vêtement ou dans la décoration.

Cet attrait de la variété nous explique l'heureux effet que produit dans la décoration l'emploi des teintes complémentaires. Un objet bleu produira meilleur effet quand il se détachera sur un fond jaunâtre. Sur un tapis dont la nuance dominante est le rouge, l'œil aura plaisir à trouver des détails d'ornementation d'un vert exactement complémentaire. C'est que les couleurs opposées sont celles qui mettent dans notre perception le plus de variété possible.

L'effet esthétique le plus favorable sera obtenu quand le champ visuel nous offrira à la fois le jeu le plus riche de couleurs variées, de manière à exciter simultanément ou à tour de rôle toutes les activités de la rétine. S'ensuit-il qu'un objet donné sera aussi beau que possible quand il sera bariolé, au hasard, de toutes les couleurs ? Non sans doute, car il faut tenir compte d'autres exigences. On doit craindre de fatiguer la vue par un insupportable papillotage de tons ; il faut aussi songer aux nécessités de l'expression. Chaque couleur ayant son ton de sentiment propre, des couleurs opposées réparties en proportions égales produiraient des effets contradictoires, qui se neutraliseraient, et l'ensemble resterait sans caractère.

L'artiste qui combine ses couleurs est ainsi obligé de trouver un compromis entre des convenances en apparence inconciliables, compromis qui ne peut être établi qu'à force de tact et d'ingéniosité. Mais son idéal serait certainement d'introduire dans sa composition le plus grand nombre pos-

sible de nuances variées, et s'il était possible, de n'en oublier aucune. Un simple jeu de deux couleurs bien assorties, c'est déjà une joie pour la vue; mais des combinaisons plus complexes, si l'on peut les obtenir en sauvegardant l'harmonie, auront plus d'attrait encore. Nous aimerons que les nuances qui ne pourront trouver place au premier plan de la composition soient rappelées au moins de quelque manière. Notre œil trouvera enfin son plaisir parfait dans ces compositions chromatiques où toutes les couleurs sont représentées, les unes avec éclat, les autres en accords plus sourds, et qui donnent à la vue l'équivalent d'un superbe effet d'orchestration.

Les couleurs produisent un indéniable effet esthétique par leur éclat.

Si nous ne tenions qu'à la commodité de la perception, nous devrions préférer les teintes d'intensité modérée, qui suffisent pour distinguer nettement les objets et donnent à la vue le minimum de fatigue. Pour notre plaisir, nous exigeons davantage ; il faut que les colorations augmentent de vivacité jusqu'à nous donner la sensation positive d'une stimulation de la rétine : et même, allant de plus en plus loin dans cette voie, nous commencerons à jouir vraiment de la couleur quand elle deviendra presque éblouissante à force d'éclat. On peut constater que les couleurs usitées dans la décoration et en peinture sont d'ordinaire plus vives, plus montées de ton que ne le sont en moyenne les colorations naturelles des objets. Il y a moins de lumière dans nos tableaux que dans la nature ; mais il y a d'ordinaire plus de couleur. Parmi les objets qui se présentent à lui, l'artiste fait d'instinct un choix de ceux qui sont les plus colorés, et en les reproduisant accentue encore leur coloration pour en tirer un maximum d'effet esthétique. Il cherchera même à faire vibrer la couleur par de véritables artifices, par exemple en martelant sa toile de tons un peu différents du ton principal, ou bien encore, à la manière des pointillistes, en dissociant les tons pour agir sur la rétine par petites touches de couleurs franches. Comme exemple de beauté obtenue par un

maximum d'éclat, je citerai l'effet produit par les vitraux colorés quand ils sont frappés du plein soleil.

Que devons-nous penser de cet effet esthétique produit par les couleurs éclatantes? En y réfléchissant, on trouvera qu'il y a dans l'admiration qu'elles nous inspirent quelque chose d'étrange. Le plaisir de stimulation, l'agrément sensible qu'elles peuvent nous procurer ne suffisent pas à expliquer un tel effet esthétique. Les sensations sonores sont plus stimulantes encore ; les sensations de l'odorat et du goût peuvent être autrement voluptueuses ; et pourtant elles produisent un bien moindre effet. L'enfant accueille l'apparition d'objets vivement colorés avec des transports de joie ; il en est émerveillé. Il me paraît difficile de ne pas voir dans ce fait la manifestation d'un instinct spécial. On peut dire que vraiment la couleur tient une place abusive dans nos préférences esthétiques. Nous l'aimons trop, ou plutôt, en comparaison, nous n'aimons pas assez le reste. Il nous faut un effort pour admirer à sa juste valeur la perfection de la forme, qui a pourtant une plus grande valeur : d'emblée nous admirons la couleur.

Du bleu, du rouge, c'est bien beau sans doute, mais vraiment est-ce aussi beau que cela ? Je me suis longtemps tourmenté pour m'expliquer cette impression de beauté féerique que donne la couleur. J'avoue que je n'y suis pas parvenu. Peut-être est-ce simplement parce que cette impression n'est pas raisonnable. Jusqu'au moment où l'on m'aura donné quelque bonne raison qui la justifie, je la tiendrai pour un entraînement de goût. Je dirai qu'en nous prenant ainsi à l'éclat des couleurs nous cédons à l'attrait de l'extraordinaire, à cette tendance qui nous pousse à admirer davantage ce qui nous étonne. Naïvement, nous nous laissons fasciner. Par un déplacement d'épithètes, par une confusion d'impressions dont on trouverait plus d'un exemple dans nos jugements esthétiques, la beauté des couleurs éclatantes nous fait l'effet d'une éclatante beauté. Nous prenons notre éblouissement pour de l'admiration. Ce goût des couleurs voyantes est irrationnel. Sauf dans le cas où il

y aurait difficulté et par conséquent mérite à porter la couleur à un maximum d'intensité, que pouvons-nous trouver, dans cette extrême exaltation des tons, de vraiment admirable? Nous devons donc blâmer, comme primitif et antiesthétique, le goût des couleurs voyantes qui font tapage. Nous devons nous en garder.

Je n'irai pas jusqu'à dire que nous devrions exclusivement nous plaire aux couleurs pâlies, mourantes, atténuées. Un œil sain doit être capable de supporter des impressions fortes. Le vrai coloriste n'est pas obligé de peindre en sourdine ; il a le droit de faire joyeusement chanter la couleur, et par instant d'user franchement des tons les plus intenses qu'il ait sur sa palette. Mais il ne doit pas oublier que la qualité importe beaucoup plus ici que l'intensité. Qu'il se contente de porter la vivacité des nuances au point où l'on jouit pleinement de la sensation colorée : son idéal ne doit pas être de l'élever au maximum d'éclat tolérable. Les couleurs d'un tableau devraient être équilibrées de telle sorte qu'on pût le contempler indéfiniment sans fatigue. Peut-être l'habitude de travailler pour les musées et les Salons porte-t-elle de nos jours les peintres à trop poursuivre l'éclat de la couleur. On sait comme une toile, composée avec amour dans le jour favorable de l'atelier, semble baisser brusquement de ton quand elle est exposée dans une galerie, pêle-mêle avec d'autres toiles. Pour compenser cet inévitable déchet, l'artiste qui tient au succès d'exposition sera tenté de forcer d'avance ses effets.

Les couleurs nous plaisent enfin par leur harmonie. Deux couleurs, qui considérées isolément nous laisseraient indifférents, placées à côté l'une de l'autre peuvent former un accord qui nous enchante.

Cette impression d'harmonie tient à des raisons très diverses. Deux couleurs nous sembleront avoir l'une pour l'autre une sorte d'affinité, tantôt quand elles présenteront un contraste suffisant pour se faire valoir réciproquement, tantôt quand elles seront assez rapprochées pour pouvoir être considérées comme les diverses variétés d'une même

nuance ; ou bien quand elles seront de même valeur, pâlies ou rabattues au même degré ; ou bien encore, harmonie plus délicate, quand elles seront d'expression morale équivalente, c'est-à-dire de nature à nous suggérer des sentiments et des images de même ordre. On se perd vite à poursuivre la raison de ces affinités. La couleur a dans l'âme de l'artiste une résonnance profonde; elle éveille des échos qui se répondent comme des voix de plus en plus lointaines et qui établissent d'une nuance à l'autre de mystérieuses correspondances.

Le plaisir que nous donne l'harmonie des nuances est le plus délicat, le plus esthétique que les couleurs puissent nous donner. C'est aussi celui qui donne la moindre part à la sensualité physique : c'est presque une pure impression d'art.

A quoi devons-nous attribuer en effet l'impression si désagréable que nous éprouvons à voir dans un tableau des couleurs froides et dures, rapprochées en contrastes criards ?

Notre rétine en est péniblement affectée, cela est certain. Mais ce malaise après tout est très tolérable. En admettant même que nous ayons cultivé jusqu'à l'hyperesthésie notre sensibilité rétinienne, notre déplaisir ne devrait pas aller jusqu'à cet excès de nervosité, et provoquer une réaction aussi violente. Nos yeux, vraiment, en ont vu bien d'autres ; à chaque instant il se rencontre dans la réalité des contrastes de tons, autrement violents, que pourtant nous percevons de sang froid. Dirons-nous alors que cette soi-disant souffrance est factice, exagérée à plaisir, et que nous affectons d'être plus émus que nous ne le sommes, pour faire parade de délicatesse? Je ne le crois pas. Nous sommes sincères.

Il faut donc que dans le sentiment éprouvé il y ait autre chose qu'une sorte de répulsion physique. Analysons de plus près notre émotion, nous n'aurons pas de peine à y découvrir un élément tout moral : un sentiment, et très intense, de réprobation. Ce qui nous est intolérable, ce n'est pas le léger malaise que nous éprouvons, c'est l'impéritie du peintre qui n'a pas su nous l'éviter. Que ces tons sont mal combinés! Cela est rude, cela est grossier, cela ne doit pas se faire, c'est une lourde faute ; et nous sommes indignés.

Nous serions indulgents aux rencontres de nuances les plus fâcheuses si elles étaient purement accidentelles ; mais ce qui nous révolte ici, c'est que ces tons aient la prétention de former une harmonie. De là toute cette effervescence, qui autrement serait inexplicable.

Faisons la contre-épreuve. Analysons le plaisir que nous prenons à regarder une toile de vrai coloriste. Nous constaterons que l'agrément purement sensible n'entre que pour une faible part dans l'émotion éprouvée. Certes nous jouissons par nos yeux de ces accords de nuances, mais par-dessus tout nous sommes émerveillés que l'artiste ait si bien atteint son but. Ce qui domine, et de beaucoup, dans la satisfaction ressentie, c'est ici encore un élément tout moral ; c'est une impression d'art.

Ainsi, dans ce cas où l'on pouvait croire notre jugement esthétique uniquement déterminé par le plaisir des sens, nous voyons apparaître des raisons de finalité, le sentiment d'un but à atteindre, d'un idéal réalisé. Et je dis qu'à cette condition seule notre plaisir prendra un caractère esthétique. Tant que nous ne ferons que savourer nos sensations, l'objet nous paraîtra agréable, mais nous n'aurons aucune velléité de le trouver beau ; on ne verra même pas poindre en nous le germe d'un sentiment d'admiration. Ici l'attrait sensible, si léger qu'il soit, prend une haute valeur esthétique parce qu'il peut être interprété comme le signe d'une perfection de l'objet.

CHAPITRE VI

L'ATTRAIT PHYSIQUE ET LA BEAUTÉ

L'instinct sexuel et le sentiment du beau. — Clairvoyance de l'instinct. La sensualité dans l'art.

§ 1. — L'instinct sexuel et le sentiment du beau

Quand nous avons montré quelle place tient l'attrait dans nos admirations, nous ne l'avons considéré que sous sa forme la plus légère, la plus superficielle. Allons franchement à l'idée qu'évoque immédiatement le mot d'attrait physique, je veux parler de l'instinct qui porte l'un vers l'autre l'homme et la femme, de l'attrait sexuel. Il est impossible, on le conçoit, de traiter sérieusement la question de la beauté sensible sans tenir compte de cet instinct.

Il a cette propriété remarquable d'exalter en nous, d'une manière générale, le sentiment du beau. Il agit de la sorte, non seulement sur l'idée que nous nous faisons de la beauté humaine, mais indirectement sur tous nos jugements de goût et sur toutes les manifestations de notre art. Il y a là une sorte d'action rayonnante qui mérite d'être signalée.

L'adolescent dont le cœur bat au seul pressentiment de l'amour promènera sur le monde un regard ravi ; au soleil de mai dont les rayons le grisent, la nature entière lui semblera radieuse. Qu'est-ce que cette extase printanière qu'ont chantée tous les jeunes poètes, si ce n'est l'effet d'un désir inconscient encore et sans objet précis, d'une exubérance de vie qui se répand en admirations diffuses ? Mais quand l'instinct sexuel se sera manifesté dans sa forme la plus pleine,

la plus riche, la plus puissante, dans le sentiment de l'amour, alors son action esthétique arrivera à son apogée. L'amour est le sentiment dynamogène par excellence. Sous son influence, les sens acquièrent une véritable hyperesthésie, toute émotion esthétique prend une extraordinaire intensité. La contemplation de la nature et des chefs-d'œuvre de l'art nous donne des impressions plus pénétrantes. C'est le splendide nuage d'or et de pourpre dont parle Edgar Poë, qui descend sur le val enchanté et colore toutes choses de son éclat magique. Nous serions tentés de croire qu'avant d'avoir aimé nous ignorions le sens profond de la musique et de la poésie, l'allégresse des matins, la sérénité des soirs, la mélancolie des bois jaunis par l'automne, le parfum des fleurs et la couleur du ciel ! Et voici la contre-épreuve : quand l'amour devient moins passionné, quand il s'alanguit, la beauté n'a plus le même prestige ; on le constate encore comme un fait, on ne l'admire plus avec passion. Le nuage d'or et de pourpre se retire, et le val enchanté se décolore.

Non seulement l'instinct sexuel est fécond en émotions esthétiques, mais il est vraiment créateur de beauté. A l'origine même de l'art, dans l'animalité, nous le voyons jouer un rôle. C'est pour s'attirer et se séduire que les animaux font parade de leur beauté, se mettent en frais de coquetterie, que le ver luisant allume son flambeau, que les coqs de bruyère dansent dans la clairière de la forêt ; c'est l'amour que chante le rossignol en mélodies vibrantes dans la nuit silencieuse. De même que le désir a fait pénétrer dans l'âme obscure de l'animal, comme une vague lueur, le sentiment du beau, c'est encore lui qui provoque ses premières et naïves inspirations d'art. Cette influence se retrouve dans le développement de l'art humain, dans la danse, dans la musique, dans les arts plastiques, dans la poésie. C'est l'amour encore qui féconde l'imagination de l'artiste. Comme la soif aride nous fait rêver d'eaux jaillissantes, de sources limpides scintillant dans l'ombre verte des bois, ainsi la fièvre d'amour évoque d'elle-même les fraîches images de beauté. Otez l'amour, que restera-t-il de l'art ? Pour rajeunir un symbole suranné, ce n'est

pas Apollon, le dieu de lumière, c'est Eros qu'on devrait nous montrer tenant en mains la lyre et menant le chœur des Muses. Quand on étudie la vie des maîtres de l'art, on est surpris de leur précocité de passion, marque caractéristique des plus profonds et plus mâles génies. Presque tous ont eu l'obsession de l'éternel féminin. Même dans leurs inspirations les plus étrangères en apparence à l'amour, vous retrouveriez son influence profonde. N'est-ce pas lui qui dès leur adolescence les arrache aux vagues rêveries, qui leur donne ce besoin d'aimer, de créer, de se multiplier, d'épandre en œuvres puissantes la vie qui surabonde en eux ?

Telle étant l'influence de l'instinct sexuel sur nos jugements de goût et sur notre art, quand il ne s'agit pourtant que d'objets auxquels il n'est pas intéressé directement, on peut s'attendre à ce qu'elle se manifeste avec une étrange puissance dans les jugements que nous portons sur la beauté humaine, et dans les arts qui ont pour fonction propre de nous la représenter.

§ 2. — Clairvoyance de l'instinct

Considérons d'abord l'effet produit quand il s'agit de la beauté vivante et réelle. En pareille matière, les sentiments à analyser sont de nature si intime, qu'il est difficile d'en parler autrement que par expérience personnelle. Dans toute cette discussion, je me placerai donc de préférence au point de vue de l'homme, laissant à la femme le soin de juger si elle trouve en elle-même des impressions équivalentes. Il est probable qu'elle n'en doit pas éprouver de très différentes, en sorte qu'il suffirait d'un simple changement de signes pour retourner nos formules à son usage.

L'instinct sexuel intervient dans notre appréciation de la beauté féminine de deux manières : il nous fait trouver cette beauté particulièrement attrayante ; il nous porte à trouver plus belles les femmes qui ont plus d'attrait. Il y a donc là deux jugements distincts portant, l'un sur la beauté absolue du type féminin, l'autre sur la beauté relative des femmes

comparées entre elles. Il convient de les critiquer à part.

Jamais l'admiration d'un homme pour une femme très belle ne sera tout à fait désintéressée. Je ne sais qui de nous pourrait se vanter de contempler la beauté féminine avec une parfaite froideur, à supposer qu'il y ait là de quoi se vanter. L'impression ne sera pas la même que celle que nous éprouverions en regardant une superbe étoffe, un bouquet de fleurs, un cheval de race, un corps d'athlète. Il ne faut pas dire seulement que la beauté est supérieure. L'attrait est plus vif, et d'un autre ordre. Il y a là comme un désir des yeux, qui les porte invinciblement vers cette image dont ils ne peuvent plus se détacher. Un visage féminin exceptionnellement beau produit sur un regard d'homme un véritable effet de fascination.

L'instinct a donc pour naturel effet de donner à la beauté féminine un surcroît d'attrait, qui en augmente à nos yeux la valeur esthétique. Encore n'ai-je parlé que de la contemplation la plus désintéressée. Dans la contemplation passionnée, tous les attraits de la femme prennent un charme indicible, qui donne à sa beauté une recrudescence d'éclat. Ainsi l'amour et la beauté vont s'exaltant l'un par l'autre : elle l'enflamme, il la fait resplendir, et chaque onde d'amour provoque un nouvel élan d'admiration. Je donne ici les impressions de l'homme devant la beauté féminine ; je suis persuadé que la femme, devant la beauté masculine, doit éprouver des impressions analogues, moins avouées sans doute, moins hardies, moins conscientes peut-être, aussi profondes à coup sûr. Comment la femme, plus instinctive que l'homme à l'ordinaire, se montrerait-elle ici plus rebelle aux sollicitations de l'instinct ?

En présence de la beauté féminine, l'attrait sensible porte notre plaisir esthétique à sa plus haute intensité. A cela nous ne voyons aucun mal. Mais voici le danger. Ne risquons-nous pas de nous laisser entraîner, dans le jugement que nous portons sur la beauté féminine en général, à une certaine partialité ? Elle a pour nous un attrait incomparable. Dès lors, l'équilibre de nos jugements de goût est rompu. Nous met-

trons cette beauté au-dessus de tout pour des raisons toutes subjectives, qui n'ont rien à voir avec la perfection propre de l'objet. Le type de la femme est-il plastiquement supérieur à celui de l'homme ? A juger les choses de sang-froid, il est permis d'en douter. L'homme est plus endurant que la femme, plus vigoureux, plus agile ; son corps, développé par l'exercice, est d'ordinaire mieux fait ; chez lui le jeu visible des muscles met en évidence la beauté mécanique du geste et de l'attitude. Si la rondeur des formes et la souplesse des membres donnent plus d'aisance apparente aux mouvements de la femme, les mouvements de l'homme ont au moins autant d'aisance réelle et par conséquent de véritable grâce. Organisé pour vivre d'une existence plus active, plus indépendante, plus enviable en somme, il est physiquement supérieur. Et pourtant nous ne pouvons nous décider à le dire plus beau. C'est encore dans la forme féminine que nous mettons notre idéal de beauté. C'est qu'il nous est impossible de juger la femme de sang-froid, par le raisonnement pur. Nous la voyons dans une auréole poétique ; il reste toujours autour d'elle comme un murmure admiratif, un écho d'acclamations lointaines, vague rappel de tous les hymnes que l'on chante à sa gloire depuis qu'il y a des hommes sur la terre ; elle nous paraît plus belle de son attrait, de tous les désirs qui sont allés vers elle, de toutes les passions qu'elle a inspirées, et tout cela crée en sa faveur un préjugé d'admiration dont notre goût a peine à se défendre.

Non seulement nous sommes trop indifférents à la beauté virile, mais nous avons même une tendance, par inconsciente jalousie de mâles, à la trouver déplaisante quand nous la rencontrons chez autrui. Il faut nous garder de ces illusions. Si sur ce point il nous est difficile de faire entendre raison à nos sentiments, à tout le moins nous sommes maîtres de nos jugements, que nous pouvons immédiatement rectifier. Nous n'avons pas le droit de déclarer le type féminin plus beau qu'un autre pour cette seule raison qu'il nous séduit davantage.

Avons-nous le droit de trouver plus belle une femme plus

attrayante ? Ceci est une tout autre question. Il serait injuste de déprécier la beauté virile parce que pour nous elle manque de charme ; elle n'est pas faite pour nous charmer. Mais il me semble très raisonnable de tenir compte à la femme de son attrait. Qu'elle plaise aux yeux, qu'elle soit désirable, cela ne rentre-t-il pas dans ses fins naturelles ? N'est-ce pas pour elle un devoir d'être gracieuse et séduisante, comme c'est pour l'homme un devoir d'être actif, robuste, vivace, énergique, d'avoir en un mot les qualités mâles ? La fleur se colore et s'épanouit pour attirer à elle les insectes ailés. N'est-ce pas pour appeler à elle l'amour que la jeune fille se fait rose et fraîche, prend ses yeux limpides, et se pare de sa soyeuse chevelure ? Si la nature a donné à la femme tant de séduction, ce n'est pas, j'imagine, pour que l'homme la regarde d'un œil désintéressé. Elle est dans son rôle quand elle charme. Nous avons donc le droit de mettre ce charme dans l'idéal que nous nous faisons de sa beauté, et d'admirer le plus celle qui le possèdera au plus haut degré.

L'attrait féminin est d'ailleurs en correspondance avec la beauté de forme. Indépendamment de tout autre agrément, une femme pourra charmer par cela seul qu'elle aura un joli profil, des traits bien réguliers, un corps bien proportionné ; il est inutile, je crois, de démontrer qu'une exceptionnelle beauté de forme lui donne une exceptionnelle puissance de séduction. Voici donc un cas unique, exceptionnel de coïncidence presque parfaite entre l'attrait sensible et la beauté. Immédiatement, antérieurement à toute expérience, à toute culture esthétique, à toute recherche théorique sur les conditions de la beauté, nous trouvons un charme particulier, une séduction irrésistible à certains types féminins ; et par un hasard merveilleux, ou plutôt par une rencontre trop significative pour pouvoir être attribuée au hasard, il se trouve que ces types, qui nous charment à première vue, sont aussi ceux que le goût le plus développé estimera les plus beaux.

Les formes qui rendent une femme plus attrayante sont précisément celles qui impliquent une véritable supériorité physique. « Une *belle* femme, dit M. Guyau, pour un homme

du peuple, est une femme grande, vigoureuse, aux fraîches couleurs, aux formes amples, et c'est aussi celle qui peut le mieux satisfaire l'instinct sexuel[1]. » Si dans les classes dites élevées de la société, si chez les personnes plus cultivées l'idéal est plus fin, plus élégant, il n'en reste pas moins toujours adapté aux exigences sexuelles. Une femme aux formes sèches et masculines séduira peu ; d'instinct on lui préfèrera celle qui est vraiment femme, adaptée à sa fin organique, à l'amour et à la maternité. Et la femme s'éprendra aussi de la beauté vraiment virile : son instinct la portera vers un homme jeune, bien fait, robuste plutôt que vers un homme mal proportionné ou débile. Le désir, et avec lui le plaisir de contemplation qu'il engendre, est un véritable instinct esthétique, qui de lui-même nous signale la beauté.

Dans le regard sérieux, profond qu'échangent deux fiancés, Schopenhauer nous montre une méditation du génie de l'espèce, qui se demande si cette union doit s'accomplir. Au charme qu'a pour nous la simple contemplation de la beauté, au sourire amical et presque tendre avec lequel elle est toujours accueillie, on pourrait à aussi juste titre trouver un sens profond : ici encore n'est-ce pas le génie de l'espèce qui s'émeut en nous, et se réjouit en voyant une créature humaine si conforme à ses fins secrètes, à son mystérieux idéal ?

Les lois de la sélection naturelle nous expliqueront comment cet instinct a pu se former et se développer dans les plus belles espèces animales. Il est né de son utilité même. C'est à la beauté spécifique que l'animal se montre tout d'abord sensible, parce qu'il lui importe d'en avoir le sentiment. Le goût, c'est-à-dire la tendance à préférer le type supérieur de l'espèce à son type dégradé, assure à l'être qui le possède une chance de plus de se perpétuer : il rend ses amours plus fécondes et sa descendance plus forte. La simple convoitise qui attire l'un vers l'autre le mâle et la femelle ne fait qu'assurer la perpétuité de l'espèce : le désir électif qui donne à la beauté un attrait supérieur perfectionne la race. Ainsi par

[1] *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 22 (Paris, F. Alcan. 1884).

l'effet progressif de la sélection se forme dans l'animalité même une sorte d'aristocratie qui se garde des mésalliances, et conserve avec un soin jaloux la pureté de son sang, la perfection de ses formes. — Ce précieux instinct esthétique, l'homme le possède aussi et pour la même raison. Platon a décrit, en images saisissantes, cette étrange émotion que nous éprouvons en présence de la parfaite beauté, quand pour la première fois elle se révèle à nous. A son aspect, nous tressaillons comme si nous l'avions déjà vue quelque part, dans une existence antérieure. La théorie de l'hérédité vient donner ici aux mythes du poète philosophe une valeur scientifique inattendue. Dans l'émotion que nous ressentons alors, il y a comme une réminiscence atavique des émotions que nos pères ont éprouvées devant la beauté. Son aspect réveille en nous un instinct acquis depuis d'innombrables générations, et cette impression de chose déjà vue dans une existence antérieure n'est qu'une sourde conscience des origines très lointaines de cet instinct.

L'instinct sexuel se rapporte évidemment à la conservation de l'espèce. Il est sa sauvegarde. Il préserve son type des déviations extrêmes qui le compromettraient. A coup sûr il ne l'a pas compromis.

Nous avons toutes raisons de nous fier à ses indications. Pour l'affirmer nous nous appuyons, non sur une sorte de confiance aveugle dans la sagesse de la nature, mais sur l'expérience la plus décisive. L'instinct a justifié sa clairvoyance par son succès. Nous avons raison de le suivre, puisqu'en fait cela nous a toujours réussi. En ne poursuivant jamais que l'attrait, l'homme a pourtant assuré la vitalité et la fécondité de sa race ; c'est donc que son instinct l'a bien servi, et que les formes les plus attrayantes correspondent vraiment aux plus essentielles conditions de la beauté physique.

Mais, dira-t-on, n'y a-t-il pas des femmes très séduisantes sans beauté, et des beautés accomplies qui laissent le contemplateur très froid? Que devient en ce cas cette prétendue loi d'harmonie entre le désir et la beauté, qui

nous a fait attribuer à l'instinct sexuel une sorte de divination esthétique ? — Reste à savoir si ces discordances ne sont pas apparentes, et si l'instinct, au moment même où nous croyons le surprendre en défaut, ne montre pas une clairvoyance supérieure. Ces femmes auxquelles nous dénions la beauté et qui séduisent pourtant ont à défaut de traits réguliers la grâce, la fraîcheur, la richesse de tempérament, en un mot la beauté physiologique. Ces beautés dites accomplies et qui pourtant n'excitent qu'une froide admiration sont vraiment glaciales ; ou bien encore elles ne sont belles que de cette beauté banale qui correspond à de simples moyennes, régulière par défaut de personnalité, beauté de statue académique. La beauté parfaite, a dit Winckelmann, est comme l'eau pure qui n'a pas de saveur particulière. Le bel idéal que voilà ! Quand le désir se détourne des femmes ainsi faites pour se porter vers les autres, vers les originales, vers les vivantes, c'est lui qui a raison contre les formules superficielles de notre esthétique. — Enfin savons-nous bien ce que réclame en nous l'instinct ? Le consultons-nous franchement, librement ? Il faut tenir compte en tout ceci du hasard des rencontres, des mille complications de la vie sociale, des caprices de la mode, du contrôle moral auquel nous soumettons nos sentiments, de nos préjugés esthétiques, de la pression exercée sur notre goût par l'art contemporain, de toutes les causes accidentelles et secondaires qui doivent agir sur un être aussi compliqué que l'homme. L'amour même, une fois qu'il a choisi son objet, fixant le désir, l'empêche de papillonner de ci, de là, à la recherche de son idéal. Ce choix peut-il au moins indiquer nos véritables préférences ? Il faudrait qu'il eût été libre, et précédé d'innombrables expériences. Cela ne peut être : de là une incohérence apparente dans nos goûts. On sait aussi les illusions de l'amour. Comme tous les sentiments vifs, il se garde lui-même avec un soin jaloux, il s'exalte à plaisir : quand on aime, on veut aimer pleinement, exclusivement. On s'appliquera donc, non seulement à admirer de tout son cœur la

femme aimée, mais à déprécier, à décolorer les beautés rivales. Quelles que soient les causes véritables qui lui ont donné naissance, l'amour cherche toujours à se justifier après coup par les raisons les plus subtiles. Tout cela est bien fait pour déconcerter l'instinct. Mais à travers ces variations individuelles, il est facile de discerner une orientation constante du désir vers la plus grande beauté. Ainsi la boussole d'un navire, dans ses perpétuelles oscillations, tend toujours vers le nord, bien qu'elle ne le marque jamais exactement.

Je ne crois donc pas que jamais puisse s'établir entre l'instinct sexuel et la beauté une telle discordance, qu'une femme très belle puisse n'avoir aucun charme, et une femme charmante aucune beauté. Je reconnais pourtant qu'il serait exagéré d'attribuer à notre goût instinctif la précision absolue et l'infaillibilité.

Nous aurions peine à indiquer un type exactement défini, qui puisse être regardé comme son idéal. Si une forme donnée avait un charme éminent, c'est celle-là que seule nous devrions déclarer normale. En fait, des formes assez diverses ont un charme sensiblement égal ; l'instinct les approuve également.

Il n'admet que les formes normales ; je doute qu'entre celles-là il nous permette de choisir celles qui sont tout à fait supérieures. Il y a des nuances assez délicates qui lui échappent, parce qu'elles ne l'intéressent pas. Il serait injuste de dire qu'il ne goûte dans l'homme et dans la femme que la perfection organique ; il n'oublie pas que notre beauté doit être de la beauté humaine, et non de la simple beauté animale ; il exigera donc une certaine expression d'intelligence, et des qualités morales. Nous trouverons certainement moins séduisante une femme qui a l'air niais, ou l'air méchant ; ces défauts, portés à l'extrême, produiront même une véritable répulsion physique. Mais dans l'expression des qualités intellectuelles et morales, la bonne moyenne lui suffit. On ne saurait affirmer qu'un degré d'intelligence ou de bonté en plus, même rendu

visible par l'expression de la physionomie, donne plus d'attrait physique. De par sa fonction propre et ses antécédents, l'instinct sexuel doit être plutôt conservateur que progressiste. Il ne peut évoluer aussi vite que nos idées et que nos sentiments, que notre type même. Dans les phases de progrès rapide, il sera toujours quelque peu arriéré. Ainsi s'explique que des hommes, de très haute valeur intellectuelle et morale, soient parfois séduits par des femmes de type inférieur, et réciproquement que des hommes vraiment grossiers puissent plaire à des femmes fines, délicates, intelligentes, de qui l'on attendrait un meilleur choix : l'instinct n'a pas eu le temps de se mettre au pas. Chez ces hommes, chez ces femmes, les goûts conscients sont élevés ; le goût instinctif est bas. Le progrès ne s'est fait que dans les couches superficielles du sentiment ; il n'a pas atteint encore les couches profondes.

Il faut en outre tenir compte, pour juger de l'intervention de l'instinct dans nos jugements de goût, de ses propres déviations. La déviation de l'instinct génésique, c'est la sensualité. En laissant prendre à l'attrait trop d'importance dans nos jugements, en le recherchant pour lui-même, nous risquons de voir s'altérer notre idéal de beauté. Dans la contemplation de la beauté féminine, l'attrait sexuel nous fait trouver un charme particulier à tout ce qui caractérise la femme : lignes du corps, traits du visage, attitudes, gestes, démarche. Pour plaire complètement, il faut qu'une femme n'ait rien de l'homme, qu'elle soit femme jusqu'au bout des ongles, qu'elle le soit à l'excès. On aboutit ainsi, en suivant la pente de la sensualité, à un idéal fantaisiste et même contre nature, tant il s'écarte de l'idéal rationnel. Ce sera la levantine surchargée d'embonpoint ; la japonaise aux grâces mièvres, affectées, tortillées ; la française de 1830, aux épaules tombantes, au cou de cygne, aux grâces alanguies ; la jeune anglaise d'album, fleur de beauté trop haute sur tige, trop candide, suave comme on ne l'est pas. Dans tous les cas, nous trouvons la même erreur de goût : exagération de quelqu'une des différences sexuelles qui nous

font trouver à la femme un attrait particulier. La mode même s'en mêle, pour accentuer encore ces différences. Le désir, devenu sensuel et égoïste, ne se prend plus aux qualités propres de la femme, mais aux qualités de pur agrément, qui n'impliquent aucune supériorité dans l'être qui les possède.

Dans la détermination de notre idéal de beauté masculine l'influence de l'instinct pourra produire un effet aussi fâcheux : on altèrera encore le type génétique de l'espèce, mais cette fois en atténuant à l'excès ses caractères sexuels. La beauté vraiment virile n'ayant pour nous aucun charme, nous serons tentés de trouver l'adolescent plus beau que l'homme fait, parce qu'il ressemble plus à une femme. Ainsi pour bien des raisons, l'instinct sexuel pourra nous mal conseiller, quand nous arriverons à la détermination précise de notre idéal de beauté.

A certains points de vue il juge bien ; à d'autres points de vue il juge mal. Que conclure ?

Notre conclusion sera que nous ne devons ni accepter, ni rejeter en bloc ses indications, mais toujours en tenir compte à condition de les interpréter. L'attrait est précieux, indispensable pour nous fournir une première approximation esthétique. Nous pouvons juger par lui des conditions essentielles de la beauté physique ; immédiatement, sans raisonnement ni calcul, il nous permet de déterminer le type normal du corps humain et de la figure humaine. Conservons-le donc comme critérium indispensable. Mais en même temps élevons-nous à la compréhension des éléments intellectuels et moraux de la beauté ; efforçons-nous de nous faire, de la destinée de l'homme et de la femme, la plus haute idée possible. J'ai un espoir ; c'est qu'en élevant ainsi notre idéal nous purifierons en même temps nos désirs. Quand pour des raisons logiques ou morales nous serons arrivés à faire entrer une qualité nouvelle dans notre idéal de l'humanité, nous trouverons plus de charme à la beauté vivante qui exprimera le mieux ce caractère. Nous aurons de plus nobles amours. Notre instinct, purifié, nous portera

vers l'être vraiment supérieur en qui s'épanouiront toutes les beautés morales en même temps que les attraits physiques. Est-il même interdit de croire qu'à la longue ce progrès du goût ira perfectionnant le type même de l'espèce humaine ? Si l'animal, être à peine conscient, s'est embelli par sélection naturelle, il conviendrait à l'homme, être d'imagination, poète, artiste, de se modeler sur son propre idéal par sélection esthétique.

§ 3. — La sensualité dans l'art

Il nous reste à savoir ce que nous devons penser de l'intervention de l'instinct sexuel dans l'art. J'estime pour mon compte que le problème est en grande partie résolu par ce que nous venons de dire. Il me semble en effet évident que nous ne jugeons pas et ne devons pas juger de la beauté sculpturale tout autrement que nous ne jugeons de la beauté vivante ; il me semble évident aussi que l'artiste ne se fait pas et ne doit pas se faire de la beauté un idéal tout différent de celui que s'en fait le commun des mortels : en sorte que tout ce que nous avons dit à ce sujet, en traitant de la beauté réelle, serait applicable à l'art. Mais on pourrait me dire que ce n'est pas la même chose ; et c'est au moins une question de savoir s'il ne doit pas y avoir de différence. Les critiques d'art sont loin de s'entendre sur ces questions. La plupart diront que toute émotion sensuelle est et doit rester étrangère à l'art ; quelques-uns affirmeront que l'art a droit à la pleine et libre sensualité. Le problème doit être posé à nouveau.

Même quand nous n'avons sous les yeux qu'une œuvre d'art, représentation plus ou moins sommaire de la beauté vivante, il n'est pas difficile de retrouver dans notre plaisir esthétique une certaine délectation d'ordre sensuel. L'idée que nous avons devant nous une simple effigie, une statue, une toile peinte est faite sans doute pour atténuer l'impression produite. La même scène, représentée en peinture ou en tableaux vivants, produira évidemment un tout autre

effet. Mais, si l'œuvre d'art agit moins sur les sens que la réalité vivante, l'art profite de cette atténuation de l'émotion sensuelle pour se permettre de plus grandes libertés. En sorte que ce qu'on gagne en un sens, on le perd dans l'autre. On a dit et répété que le nu dans l'art était la chose du monde la plus chaste : « La beauté statuaire, dit Charles Blanc, est toujours chaste. Pourquoi? Parce qu'elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un portrait peut exciter l'amour sensuel, un type ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon même d'impudeur ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. » Il faut s'entendre. J'accorde que le nu par lui-même n'a rien de licencieux, de provocant ; et tout ce qu'en dit Charles Blanc serait excellent à dire pour calmer les scrupules de quelque rigoriste qui le condamnerait au nom des bonnes mœurs. Mais par lui-même il n'est pas chaste non plus. Cette fois on veut trop prouver. Le soin même que l'on met en pareil cas à rassurer la pudeur montre qu'elle est un peu inquiète. Je n'admets pas qu'il suffise de dévêtir complètement le corps humain pour faire disparaître par là même toute impression sensuelle. Cette impression est produite par la seule perfection des formes. Quand bien même l'artiste aurait éliminé de son œuvre (ce qui n'est pas l'idéal), tous les accents de la vie individuelle, l'image qu'il nous présente reste comme la glorification de la beauté physique, et garde tout son attrait.

J'accorde que si l'œuvre est vraiment belle, quel que soit le sujet représenté, ce qui domine dans le spectateur c'est l'impression d'art, mais je nie que cette impression, pour être dominante, fasse disparaître l'autre ; si vive que soit notre admiration, elle ne nous empêche pas d'être en même temps séduits. On pourrait même se demander si la modification qui s'est faite dans nos idées morales et dans nos mœurs, si la conception moderne de la décence n'est pas

faite pour donner au nu sculptural un attrait spécial, revanche secrète de l'instinct primitif sur la pudeur acquise, qui nous rend le parfait désintéressement un peu plus difficile qu'il ne l'était pour les anciens. Si le nu, qui n'est plus dans nos mœurs, se maintient et a chance de se toujours maintenir dans l'art, c'est sans doute pour sa valeur esthétique : il serait étrange qu'une aussi belle chose que le corps humain fût cachée à tout jamais comme une chose honteuse ; il faut au contraire qu'elle soit glorifiée ; que ses types les plus achevés soient mis constamment devant nos yeux, à titre d'exemple ; et puisque cela ne se peut faire en nature, que cela soit fait au moins en effigie. Mais indépendamment de ces très sérieuses raisons, je dis qu'à parler franchement il se maintient surtout pour son attrait, pour le charme tout spécial que nous trouvons à contempler au moins en image cette beauté de la forme humaine qui se voile et se dérobe à nos yeux dans la réalité.

Je crois n'avoir rien exagéré. Tout ce qu'on pourrait, ce me semble, reprocher à ces analyses, c'est d'avoir mis trop en évidence et comme au premier plan des sentiments qui sont d'ordinaire plus intimes, plus secrets, et parfois cachés dans les profondeurs les plus intimes de la conscience. Je n'ai pu m'empêcher de les formuler un peu trop nettement, comme on fait quand on explique, à qui ne veut pas les admettre, les sous-entendus d'une phrase. Qu'il soit donc convenu qu'ils ne tiennent pas dans nos émotions esthétiques la place qu'ils tiennent dans cette étude, spécialement consacrée à prouver leur existence ; ils existent en nous, mais accompagnés et comme recouverts par d'autres sentiments sous lesquels ils se dissimulent. C'est précisément le caractère de l'instinct d'agir ainsi par sourde suggestion, déterminant à notre insu des sentiments que nous sommes tentés d'attribuer à des motifs d'ordre tout différent.

Nous devons donc constater qu'en fait l'œuvre d'art produit très souvent sur nous certaine émotion, d'ordre sensuel, fort analogue à celle que nous recevons de la beauté vivante ; parfois atténuée, mais parfois aussi plus intense et

plus sensuelle encore. Cette émotion est-elle répréhensible, au point de vue de l'art ?

Certains théoriciens, un grand nombre de critiques d'art la blâmeront, comme une faute de goût. Si notre culture artistique était plus avancée, nous diront-ils, nous ne nous laisserions pas aller à ces suggestions de l'instinct. C'est la marque d'un goût supérieur et vraiment *artiste*, de pouvoir contempler avec un parfait désintéressement les images qui troublent le vulgaire. Quand elles seraient sensuelles en elles-mêmes, nous ne devons pas nous en apercevoir ; nous ne devons sentir que leur beauté. Elles n'ont pas été faites pour les profanes : quand nous les regardons en profanes, nous trahissons les intentions de l'artiste ; nous prenons un plaisir vulgaire à ce qui ne devait nous donner qu'une pure émotion d'art.

Je ne puis entrer dans ces idées. Nous ne devons pas nous sentir troublés devant une œuvre que l'artiste a voulu faire austère et forte. Mais devant une œuvre toute imprégnée de charme féminin, c'est justement en restant de glace que nous trahirions les intentions de son auteur.

L'artiste lui-même n'a aucune raison pour chercher à se soustraire à la séduction des images qu'il nous présente. On veut qu'il ait le regard lucide et froid. La lucidité, oui sans doute. Mais pourquoi la froideur? Pensez à des tableaux, à des statues qui vous aient donné l'impression de la grâce parfaite : je suis certain que de telles images n'ont pas été représentées sans émotion et sans amour; elles ne peuvent être que l'œuvre d'un artiste épris de la forme féminine. Celui qui ne sentirait rien de tel pourra reproduire avec une correction parfaite les formes traditionnelles de la beauté ; ce n'est pas lui qui nous en présentera une expression inédite : cela ne se fait pas de pratique.

Dans le coup d'œil admiratif dont l'artiste enveloppe un modèle exceptionnellement beau, dont il veut faire passer la beauté sur sa toile, il y aura toujours un hommage au charme féminin. Ce n'est pas une émotion sensuelle sans doute, le terme serait presque grossier pour rendre cette

émotion si délicate ; il n'y a là ni trouble, ni pudeur choquée, ni convoitise non plus, mais pourtant de l'attrait ; quelque chose au moins comme le plaisir particulier que nous avons à regarder un beau visage parce que c'est un visage de femme. En percevant cet attrait, le peintre ne manque à aucun devoir professionnel, il est justement dans sa fonction d'artiste. Ce sentiment tout à fait pur et élevé, qu'on lui accorde à bon droit, ce n'est pas quelque chose d'absolument étranger à l'émotion sensuelle, c'est cette émotion même, purifiée, idéalisée, amortie comme sensation au point qu'on n'y pourra trouver trace de sensualité répréhensible, mais exaltée comme sentiment (les plus grands artistes nous en fourniraient la preuve) à un degré surprenant. Ce *facteur génétique* de la beauté corporelle, dirons-nous avec Sully-Prudhomme, se mêle intimement à tous les autres, au point d'en être indiscernable, de sorte qu'il serait très difficile à un statuaire de préciser la part qu'il lui attribue dans la beauté d'un modèle féminin.

Il est enfin toute une catégorie d'images dans lesquelles la présence de l'attrait est si manifeste, que jamais on n'a songé même à la mettre en question ; ce sont ces images de beauté plastique, que nous suggèrent les poètes et les romanciers : images tout idéales sans doute, mais qui pourtant peuvent être plus troublantes que des tableaux et des statues. Elles ont le mouvement, elles ont la vie. C'est bien ici que jamais l'artiste ne songera à supprimer ces accents de la vie individuelle, qui risqueraient de rendre la beauté trop attrayante. Il veut au contraire qu'elles soient attrayantes. Il pare ces figures idéales de toutes les séductions de la femme, pour expliquer la passion qu'elles inspirent ; et lui-même se prend à ce jeu d'amour, partageant les sentiments qu'il prête à ses personnages ; et nous nous y prenons avec lui. Qu'ici encore l'impression d'art puisse et doive rester dominante, je l'admets. Mais que ces visions

1. Il serait très intéressant d'étudier l'idéal que se sont fait de la beauté féminine les romanciers, aux diverses époques littéraires, et l'influence qu'ils ont pu exercer sur les arts plastiques.

d'amour nous laissent sans émotion des sens, que ces images puissent et doivent être conçues, composées, rendues sans intervention de l'instinct sexuel, franchement on ne le peut soutenir.

Il faut parler net. L'art a-t-il le droit d'être sensuel ? Toute la question est là. Il faut dire oui ou non. Si vous dites oui, ne trouvez pas mauvais que l'artiste use franchement de son droit. Ne lui retirez pas d'un côté ce que vous lui accordez de l'autre. Qu'est-ce que cette casuistique d'intentions à laquelle on nous convie, et ces restrictions mentales, et cette interdiction de prendre à des images, sensuelles en soi, un plaisir sensuel ? Si l'artiste a le droit de donner à son œuvre cet attrait spécial, libre au spectateur d'en jouir. Si vous dites non, soyez logiques. Le plus sûr, le seul moyen de purger l'art de toute sensualité, c'est de lui interdire les sujets qui pourraient induire le spectateur et l'artiste lui-même en tentation. On sourit de ces prédicateurs rigoristes, qui parlent des musées comme d'un lieu de perdition, où nous n'aurions sous les yeux que des images choquantes. On a tort de sourire, si l'on admet avec eux que l'émotion sensuelle est mauvaise en soi. Ce principe étant admis, il faudrait en suivre jusqu'au bout les conséquences. Il faudrait constater que l'art a fait fausse route, blâmer ces tableaux qui sont il faut le reconnaître une apologie assez païenne de la chair, nous interdire de les regarder, interdire de les peindre, les bannir de nos musées ; il faudrait faire honte aux sculpteurs de leur nu sculptural, soi-disant si chaste, en réalité bien voluptueux. Voilez ces formes trop attrayantes que je ne saurais voir ! Aura-t-on le courage d'aller jusque-là ? Il le faut pourtant, si résolument on veut bannir toute sensualité de l'art. — Mais peut-être la question est-elle trop brusquement posée. La sensualité est-elle permise ou interdite ? Chacun sent bien que c'est une question de degré, qui ne saurait être tranchée ainsi, par oui ou par non. — Il y a là en effet une question de mesure que nous aurons à examiner tout à l'heure. Mais qu'on le remarque, cette question ne se pose que pour ceux qui en principe accordent à

l'art le droit de faire appel à des émotions d'ordre sensuel. C'est ce principe même que nous discutons en ce moment. A voir l'insistance avec laquelle certains théoriciens défendent les artistes et se défendent eux-mêmes du soupçon de sensualité, on voit bien qu'ils regardent toute émotion tant soit peu sensuelle comme une chose mauvaise en soi, mauvaise à tous les degrés, et dont nous devons nous garder le plus possible. Ils ne l'admettent pas franchement, à la seule condition qu'elle ne dépasse pas certaines limites : même dans ces limites, ils ne la concèdent que de mauvaise grâce ; ils ne conseillent pas l'usage modéré, mais l'abstinence totale. Ont-ils raison, ont-ils tort ? Ce n'est pas là une question de degré, mais une question nette et franche, à laquelle on ne peut répondre que par oui ou par non ; une opinion absolue, qu'il faut admettre ou rejeter absolument.

La question étant ainsi franchement posée, je crois que la réponse s'impose. Oui, l'art a droit à une certaine sensualité. Il n'y a rien de répréhensible en soi dans l'attrait physique. Il serait injuste d'attacher à tout ce qui se rapporte à l'instinct sexuel une sorte de réprobation : que cet instinct intervienne dans le plaisir particulier que nous trouvons à la contemplation de certaines images, ce n'est pas une raison suffisante pour blâmer ce plaisir et interdire ces images. La morale n'y trouvera rien à redire. Il n'y a pas de raison pour qu'ici l'esthétique se montre plus rigoriste que la morale même. Ce plaisir, affirme-t-on, est étranger à la pure émotion d'art ; il n'est pas digne d'un artiste de spéculer sur l'attrait spécial de ces images pour séduire notre goût. Je répondrai qu'il n'est nullement établi que l'œuvre d'art doive nous donner une pure et simple émotion d'art ; elle a le droit de nous plaire par l'attrait propre des objets représentés. Personne ne songera à blâmer le peintre qui nous mettra de préférence sous les yeux les images de la nature qui ont en elles-mêmes un caractère poétique, bien que cette poésie soit évidemment étrangère à son art. Pourquoi donc ne mettrait-il pas également à profit cet attrait discret et vraiment poétique lui aussi, qu'ont pour nous les images

féminines ? — Effet facile, dira-t-on. — Moins facile qu'on ne croirait. Rien n'est plus aisé que d'évoquer des images grossièrement sensuelles ; mais il faut du talent pour faire passer dans une œuvre artistique ou littéraire ce qu'il y a de plus délicat dans la beauté féminine. — Mais l'artiste n'a-t-il pas mieux à faire que d'émouvoir nos sens, même à ce degré atténué que vous qualifiez de poétique ? Bien au-dessus de ces œuvres gracieuses, délicatement voluptueuses, ne mettez-vous pas les œuvres fortes et grandes, qui font appel aux plus nobles sentiments du cœur humain ? — Oui, sans doute, oui, mille fois. Je serai le premier à reconnaître que l'art sensuel, même en ses œuvres exquises, est un art inférieur. — N'est-ce pas le condamner ? — Non, c'est le mettre à son rang. Le champ de l'art est vaste. Tous les degrés de beauté peuvent y prendre place. L'esthétique ne doit pas travailler à le restreindre, mais à l'élargir encore. Un sonnet, même sans défaut, ne vaut pas une épopée. S'ensuit-il que l'on ne doit pas faire de sonnets, mais travailler seulement dans le genre épique ? Je n'attribue pas à la plus exquise statuette de Tanagra la même valeur d'art qu'aux Parques du Parthénon. En faut-il conclure que l'artiste se dégrade quand il modèle de petites statuettes, au lieu de tailler de magnifiques statues pour le fronton des temples ? Chaque artiste doit faire ce qu'il peut, proportionner son œuvre à ses forces, travailler à exprimer la beauté qu'il sent le mieux, et qu'il est le plus capable de représenter. Si certains artistes sont ainsi faits, que leurs goûts et leurs aptitudes les portent plutôt vers les images de grâce féminine, qu'ils nous les rendent avec tout leur attrait, ils auront en cela bien mérité de l'art. Il est bon qu'il s'en trouve de tels, pour s'acquitter de cette fonction. Figurons-nous que l'art classique seul soit représenté dans nos musées, dans nos édifices publics. Ce serait très beau, ce serait très noble, mais ce serait insuffisant. Nous appellerions de tous nos vœux un art de grâce et d'attrait, qui bientôt ne pourrait manquer de surgir, pour répondre à cet appel. Cet art est donc tout à fait légitime. Il ne doit pas être seulement toléré,

il est vraiment exigé. Le bon goût ne veut pas que la sensualité soit bannie de l'art, mais qu'elle y prenne la place qui lui revient.

Il est certain qu'il y a des limites à tracer, des abus à craindre. Ayant légitimé en principe l'intervention de l'instinct sexuel dans l'art, nous pouvons poser la question de mesure.

L'art n'a pas échappé aux exagérations et aux fautes de goût que nous avons reprochées à l'instinct. Nous avons vu comment l'attrait sexuel, en donnant à la beauté féminine une singulière plus-value, créait de véritables préjugés en sa faveur. L'art se ressent de cette partialité. Dans nos musées, sur nos monuments, pour une statue d'homme, combien trouverez-vous de statues de femme? « Si dans deux ou trois mille ans, écrivait Viollet-le-Duc, lorsque l'herbe poussera où s'élèvent nos édifices, de savants antiquaires font faire des fouilles, ils croiront certainement, en retrouvant tant de statues féminines, qu'une loi ou qu'un dogme religieux nous interdisait de représenter l'homme par la sculpture, et ils feront à ce sujet de longs mémoires qu'on lira dans les Académies d'alors et qui seront peut-être couronnés. » Même en faisant la part de l'exagération, cette sorte de statistique est significative. Si nous prenions nos exemples dans les arts décoratifs, surtout dans la décoration légère et le *bibelot d'art*, cette sorte d'obsession sexuelle serait plus manifeste encore. Trop d'artistes ne semblent avoir pour but que de faire miroiter devant nos yeux et chatoyer sous toutes ses faces la beauté de la femme, dont ils sont comme hypnotisés. Il contribuent, en s'en inspirant, à établir ce préjugé, que la beauté suprême est féminine. Dans l'art comme dans la vie, la femme a strictement droit à l'équivalence : rien de moins, rien de plus.

Autre danger, beaucoup plus grave. Nous avons signalé la tendance d'une imagination trop sensuelle à déformer notre idéal de beauté par exagération des caractères sexuels. Les peintres, les sculpteurs n'échappent pas toujours à ce défaut. Il est surtout manifeste dans les œuvres d'improvisation,

croquis, dessins rapidement jetés sur le papier, maquettes pétries à la hâte : dans ces ébauches où l'image à peine conçue prend forme aussitôt, on voit réalisé immédiatement l'idéal sensuel de l'artiste, et bien souvent on y peut constater cette excessive féminisation de la femme. Un degré plus bas, et l'on tomberait aux déformations érotiques du type féminin, caractéristiques de l'art immonde. Dans les œuvres sérieuses, réfléchies, étudiées sur le modèle vivant et qui ont une véritable valeur d'art, il va de soi qu'on ne trouvera jamais de telles déformations : pourtant le peintre ou le sculpteur le plus consciencieux, dans la recherche de la grâce féminine, ne pourra résister aux sollicitations de l'instinct ; volontairement ou à son insu, il fera subir à la forme humaine de légères modifications, pour la rendre plus conforme à son idéal ; si cet idéal est trop sensuel, si l'artiste en exécutant son œuvre n'a pas su résister à l'obsession d'images voluptueuses, ces modifications seront excessives, et le type féminin ne sera plus idéalisé, mais altéré.

L'art enfin pourra suivre l'instinct sexuel jusque dans ses aberrations. Pour rendre la beauté virile plus attrayante, quelques artistes n'imagineront rien de mieux que de l'efféminer. De là des formes bâtardes et équivoques, une sorte de grâce contre nature, que le goût normal et sain doit réprouver. Aussi n'ai-je jamais pu contempler sans une secrète répugnance ces œuvres antiques, pourtant admirables, où l'artiste a dévêtu avec trop de complaisance des corps d'éphèbe. C'est à la femme seule qu'un homme doit trouver de l'attrait. Si l'on veut s'inspirer des artistes d'autrefois, qu'avec eux on nous montre l'homme dans sa mâle beauté. Mais, de grâce, qu'on laisse aux sculpteurs de la décadence gréco-romaine leurs Narcisses, leurs Ganymèdes, leurs Antinoüs, et leurs Apollons au sexe indécis, et leurs Hermaphrodites. Que l'on écarte ces figures suspectes d'androgynes qui reparaissent, depuis quelque temps, dans l'art contemporain. Cette beauté-là, impur alliage des formes viriles et de la grâce féminine, nous ne devons plus l'admettre, nous ne devons plus la comprendre, et c'est

la honte de l'antiquité de l'avoir trop bien comprise.

En tout ceci, point de difficulté théorique. Pour un observateur de sang-froid, ces exagérations, ces fautes de goût sont manifestes, elles sautent aux yeux. L'artiste sera donc averti de ses erreurs par la critique, qui ne manquera pas de les apercevoir ; lui-même en prendra conscience, quand la fièvre de la composition sera tombée, quand il se sera détaché de sa création et qu'il la considérera non plus avec amour, mais avec ce regard désenchanté, méfiant, cruellement lucide que l'on a pour l'œuvre terminée. La nature d'ailleurs est toujours là, pour lui indiquer le juste milieu, le type normal dont il ne devait pas s'écarter. Le moyen de prévenir l'abus est donc tout indiqué : qu'il ne laisse pas son imagination travailler trop longtemps à vide, qu'il revienne plus souvent au modèle, qu'il reprenne contact avec la nature, et il évitera ainsi ces déformations du type humain que nous venons de signaler. Son idéal plastique se rectifiera de lui-même.

Je n'ai fait jusqu'ici de réserves qu'au point de vue purement esthétique. Au point de vue moral, il est à craindre que l'art, se laissant aller à la pente de la rêverie sensuelle, n'arrive à nous mettre sous les yeux des images trop voluptueuses. Si belles qu'elles soient, elles seraient inexcusables; et même, si l'on admet avec nous que la moralité d'une œuvre fait partie intégrante de sa beauté, on devra dire que cette sensualité excessive leur ferait perdre quelque chose de leur valeur d'art.

Les peintres et les sculpteurs, il faut leur rendre cette justice, dépassent rarement la mesure. Notre art public est en général très suffisamment chaste. On pourrait même trouver que sur ce point l'opinion exerce une censure un peu sévère. Elle s'est parfois montrée bien prompte à se scandaliser d'œuvres qui ne dépassaient en rien les limites permises. Je voudrais pouvoir en dire autant de la littérature. Le roman contemporain se permet, avec la complicité du public, d'étranges audaces. Il ne craindra pas de nous mettre sous les yeux des images si voluptueuses, des scènes si osées

qu'elles effaroucheraient vraiment si elles étaient traduites en peinture ou en sculpture. Ici la morale aurait raison de s'alarmer. Il faut protester contre cet envahissement de la littérature érotique, véritable école de sensualité, qui risque d'avoir sur nos mœurs une influence néfaste. Nous n'avons pas besoin d'excitants. Cette hantise des images sensuelles est vraiment morbide. Et que dire des écrivains qui écrivent ces choses à froid, cherchant seulement le succès de librairie, attirant à eux le public par une véritable surenchère d'impudeur ? Exploiter ainsi la sensualité humaine, c'est l'inavouable métier. C'en est assez, je crois, pour condamner le genre. Maintenant s'il est des personnes que ces raisons touchent peu et qui estiment que l'art est au-dessus de la morale, ou tout au moins à côté, je leur dirai que pour des raisons purement esthétiques, et dans le seul intérêt de l'art, on devrait encore blâmer cette extrême sensualité. C'est le danger des excitations trop intenses de nous blaser sur les excitations modérées ; l'abus du piment fait paraître fades les mets accommodés au goût moyen. La littérature sensuelle fait le plus grand tort à l'autre. Quelle saveur le public, accoutumé au roman de sensation et de volupté, peut-il trouver à une simple histoire d'amour ? Quel intérêt surtout pourra-t-il prendre à un roman d'observation, de réflexion, de pensée ? Il lui faut des visions d'amour physique ; et comme ce sont ces romans-là qui s'achètent, ce sont ces romans-là qu'on écrit. De sorte que par une pente fatale la littérature revient constamment au même sujet. Toujours ce même thème, obsédant, étrangement monotone. Ne pourrait-on nous chanter d'autres chansons ? N'y a-t-il pas d'autres cordes à faire vibrer en nous ? Il est, je le sais, des œuvres de grande valeur littéraire, où les scènes de sensualité trop vive n'apparaissent que comme épisode ; ce sont quelques pages seulement dans un beau et long roman. Pourquoi l'auteur les a-t-il écrites ? Peut-être par simple défi, pour affirmer son droit d'écrire ce qu'il veut, pour montrer qu'il est capable tout comme un autre de se montrer ardent et passionné, pour échapper au soupçon de

pruderie. Peut-être aussi, en mettant les choses au mieux, parce que ces pages étaient en situation, et qu'elles lui ont semblé devoir concourir à l'effet esthétique de son œuvre. Une fois qu'il les a écrites, il y tient, et jetterait les hauts cris si on lui parlait de les effacer. Je dis pourtant qu'elles sont de trop et pourraient être supprimées ou adoucies sans aucun inconvénient. Elles empêchent l'œuvre, considération que l'on trouvera peut-être bien mesquine mais que je crois importante, d'être mise dans toutes les mains. L'auteur va protester : il n'écrit pas pour les jeunes filles ! — C'est en effet votre droit. — Ni pour les adolescents ! — Soit. J'admets aussi qu'il n'écrive pas pour les personnes, hommes ou femmes, élevées dans des idées de décence un peu rigoriste. Mais voyez comme de proche en proche le cercle de vos lecteurs se rétrécit ! Est-ce que l'ambition d'un grand poète, d'un grand romancier ne devrait pas être au contraire d'élargir ce cercle le plus possible, de parler à tout un peuple ? Ces quelques pages ont encore un défaut d'ordre purement littéraire, auquel un véritable artiste devrait être plus sensible. On ne saurait dire absolument qu'elles font tache, mais elles sont voyantes ; elles attirent spécialement l'attention au détriment des autres parties, où l'auteur a peut-être mis le meilleur de sa pensée ; elles ont à coup sûr un intérêt de tout autre ordre ; elles ôtent donc à l'œuvre cette qualité essentielle de l'œuvre d'art, l'homogénéité. Figurez-vous, dans une œuvre de peinture belle, grande et sérieuse, qui doit produire une forte impression d'ensemble, un détail trop libre. Les yeux s'y attacheraient ou s'en détourneraient ; dans tous les cas, l'effet sera fâcheux, l'équilibre de la composition sera rompu.

Mais où commence l'excès ? Voilà précisément ce qu'il faudrait savoir. Et je dois avouer ici mon embarras. Dans les descriptions d'amour, ne parler que des sentiments, jamais des sensations, ce serait trop sévère. A quel moment le détail physiologique sera-t-il trop accusé ? Quelle est la limite ? C'est ce qu'on ne saurait déterminer en une formule générale. Dira-t-on qu'il ne faut pas choquer la pudeur ? Mais

les exigences de la pudeur varient singulièrement avec l'éducation, avec les mœurs, avec le milieu. Les écrivains peuvent se rassurer : personne ne songe à leur imposer un code précis de la bienséance. C'est à vous, leur dirai-je, qui vous piquez d'être artistes, de trouver la juste mesure, pour chaque cas particulier. Cela est vraiment votre affaire, puisque c'est une question de discrétion et de tact. Dites-vous seulement qu'il doit y avoir une limite, passée laquelle votre œuvre perdrait à la fois de sa valeur morale et de sa valeur d'art ; il ne s'agit donc pas simplement pour vous de savoir jusqu'où la tolérance de l'opinion permet d'aller, mais jusqu'où vous pouvez aller sans froisser des scrupules légitimes et manquer au bon goût. Surveillez-vous à ce sujet. Ayez vous-mêmes des scrupules. Assurez-vous que ces audaces, car vous sentez fort bien vous mêmes que ce sont des audaces, sont justifiées à vos propres yeux par un pur souci d'art. Je ne vous demanderai que d'avoir bonne conscience.

Je ne veux pourtant pas éluder tout à fait la difficulté. S'il m'est impossible de déterminer rationnellement le degré de sensualité permise à la littérature, je dois au moins quelques indications sur ce que je me représente comme une mesure raisonnable. Voici quel critérium je proposerai. Nous regarderons comme trop sensuelle toute page que l'on n'oserait lire tout haut en bonne société.

J'ai constaté qu'en général les œuvres de la peinture et de la sculpture étaient très suffisamment chastes. Cela tient évidemment à ce que ces œuvres, étant exposées à tous les yeux, sont sous le contrôle de l'opinion publique ; une sorte de respect humain, ce scrupule que nous avons à mettre en commun autre chose que nos sentiments les plus élevés, nous empêche de nous complaire publiquement à des images trop sensuelles. Pour les images qu'évoque la littérature, on n'a pas ce scrupule ; elle ne sont pas publiquement exposées ; chacun les contemple intérieurement, gardant pour lui les impressions qu'il en reçoit, savourant même aux pages trop libres cet attrait de fruit défendu, ce charme d'émotion sensuelle dont les consciences les plus délicates ne peuvent se

défendre quand elles ne se sentent pas surveillées. Je suis persuadé que c'est ainsi qu'il faut expliquer tant de rigorisme pour l'art, tant de complaisance pour la littérature. Dans la lecture à haute voix, les scrupules se réveillent ; les auditeurs ont conscience de contempler ensemble ces images, qui leur sont suggérées par le livre ; celles qui ne pourront résister à l'épreuve de cette sorte d'exposition publique seront décidément condamnées.

QUATRIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ INTELLECTUELLE

CHAPITRE PREMIER

FONCTION DE L'INTELLIGENCE

Par beauté intellectuelle, j'entends celle qui donne avant tout satisfaction à l'intelligence. Pour savoir de quoi l'intelligence doit se montrer surtout satisfaite, il faut déterminer sa fonction essentielle et normale.

L'intelligence peut-elle être définie la faculté de connaître ? Elle nous sert à cela sans doute ; et de là dérivent certaines préférences esthétiques. Nous sommes naturellement curieux ; nous prenons plaisir à nous informer des choses ; nous aimons à les trouver telles qu'elles soient aisément assimilées par l'esprit ; nous trouvons un attrait spécial aux objets nouveaux, originaux, extraordinaires, qui stimulant la curiosité nous mettent en goût de les percevoir. On a même prétendu que le plaisir esthétique consistait essentiellement dans un jeu de perception, c'est-à-dire dans le fait de prendre connaissance des choses pour le plaisir d'exercer notre faculté de connaître. Je ne nie pas ce plaisir de pure contemplation, qui donne une partie de leur attrait aux spectacles de la nature, et que l'art dans bien des cas s'applique manifestement à nous procurer. Je reconnais qu'il a une réelle valeur : par cela qu'il répond à un de nos goûts naturels,

qu'il contribue au charme de la vie et qu'il met en action nos facultés supérieures, on est en droit de le déclarer esthétique. Mais je ne puis admettre que ce soit le plaisir intellectuel par excellence. La fin essentielle de l'intelligence n'est pas le savoir. Ce qui le montre bien, c'est que jamais on ne s'avisera de mesurer l'intelligence d'un homme ou d'un être quelconque à la somme de ses connaissances acquises. L'acte même de la perception n'exige qu'une assez médiocre activité d'esprit, dont sont capables des animaux tout à fait inférieurs. Ce n'est donc pas à cet exercice que l'intelligence doit se complaire avant tout.

Définirons-nous alors l'intelligence, la faculté de comprendre ? Ce serait mieux déjà. Comprendre, c'est relier en un système les faits et les idées ; c'est interpréter les signes ; c'est découvrir la cause des phénomènes ou le motif des actions, et les faire ainsi rentrer dans l'ordre naturel des choses. Tout cela est vraiment œuvre d'intelligence. On conçoit donc que nous nous plaisions à ce travail qui met en jeu toute l'activité de notre esprit, et que nous y prenions goût au point de nous en faire un véritable besoin. Nous n'aimons pas seulement à nous représenter les choses ; il faut que nous les comprenions ; nous leur faisons à elles-mêmes une sorte d'obligation d'être intelligibles. Cette exigence de l'esprit ne peut manquer de se faire sentir dans nos préférences esthétiques. Tout ce qui est obscur, énigmatique, incompréhensible nous irrite et nous déplaît. Qu'il s'agisse d'une page de prose, d'un poème, d'un édifice, d'une statue, d'un tableau, nous nous demandons tout d'abord ce que cela veut dire, et ne consentons à admirer que lorsque nous avons compris. Le degré de clarté exigé par le goût varie suivant les convenances individuelles. Il y a là matière à discussion. En littérature et en art, les uns exigeront la clarté absolue ; ils n'accorderont de beauté qu'à l'œuvre pleinement intelligible, qui s'explique d'elle-même et tout entière au premier coup d'œil. Les autres, estimant que de telles œuvres n'exercent pas suffisamment la sagacité de l'esprit, attribueront une supériorité esthétique à celles qui ne s'expliquent pas

trop aisément, mais qui nous dévoilant peu à peu leur secret nous laissent le plaisir et le mérite de le pénétrer progressivement. Les uns aiment donc mieux trouver et les autres chercher. Mais tous ont plaisir à comprendre, et s'accordent à reconnaître que dans toute œuvre de l'esprit un certain degré de clarté logique est une essentielle condition de beauté. Nous devrons tenir compte de ce goût. Ce besoin de comprendre étant très légitime, nous accorderons une réelle valeur aux objets qui lui donnent satisfaction. Mais je crois que nous n'avons pas atteint encore la véritable beauté intellectuelle, celle qui répond à notre instinct intellectuel le plus profond. Comprendre est un luxe. L'intelligence ne doit pas nous avoir été donnée pour cela mais pour une fin plus pratique. Sa fonction essentielle et normale, celle par laquelle nous la définirons, ne doit pas être une œuvre de spéculation pure, mais quelque chose de plus positivement utile, qui réponde mieux aux exigences de la vie.

L'intelligence est la faculté d'ordonner des actions en vue d'une fin. Nous reconnaissons qu'un être est intelligent à ce fait qu'il est capable d'atteindre les fins qu'il poursuit par les moyens les mieux adaptés. Nous déclarerons intelligent entre tous celui qui dans chaque circonstance adoptera le meilleur plan d'action. A quoi reconnaissons-nous qu'un objet donné est l'œuvre de l'intelligence ? A ce qu'il nous présente le spectacle de moyens visiblement ordonnés en vue d'une fin. L'activité même de la pensée, si intense qu'elle soit, ne nous donnerait pas l'idée d'une activité intelligente, si les idées se succédaient au hasard; il faut qu'elles aient un but, qu'elles s'ordonnent systématiquement suivant une idée directrice. L'intelligence, en un mot, c'est la finalité même.

Telle étant sa fonction essentielle, nous comprenons qu'elle prenne plaisir à l'exercer. De là le souci d'art et de perfection que nous mettons dans toutes nos actions : quoi que nous fassions, nous voulons le faire le mieux possible et par les moyens les plus appropriés à la fin poursuivie. Quand nous y avons réussi, nous nous applaudissons et nous nous

admirons de notre habileté. Nous contemplons avec une pleine satisfaction intellectuelle l'œuvre accomplie.

Nous nous plaisons encore à la vue de l'ordre, même quand il n'est pas notre œuvre. Ce passage de la satisfaction égoïste à la satisfaction désintéressée s'explique d'ailleurs sans peine.

La simple constatation de la finalité exige un certain travail intellectuel, de même ordre que celui qui a produit l'objet. Pour constater par exemple qu'un édifice est parfaitement adapté à sa fin et aux exigences de la construction, il faut sommairement au moins faire œuvre d'architecte, reconstruire mentalement cet édifice, essayer d'autres plans possibles et les comparer avec la solution présentée, recommencer mentalement les calculs pour s'assurer qu'ils sont exacts. Si l'on ne fait rien de cela, comment pourra-t-on estimer à sa juste valeur la beauté de l'œuvre ? Il en est de même qnand nous avons à apprécier une œuvre quelconque de l'esprit ou de la nature valant par la finalité. Cette appréciation met en jeu notre intelligence : jeu facile, puisque la solution du problème à résoudre nous est donnée toute faite, mais d'autant plus attrayant, puisque ce qu'il y aurait de trop laborieux dans la recherche nous est ainsi épargné.

Le reste s'explique par les lois ordinaires de la sympathie. Un être intelligent doit se sentir en affinité avec ceux qui ont les mêmes instincts que lui, dont l'esprit fonctionne de la même manière, et qui poursuivent des fins analogues. Il doit se réjouir de leurs succès, s'attrister ou les blâmer de leurs fautes. Une sympathie plus large encore nous intéressera au travail de ces forces mystérieuses qui organisent les êtres et ordonnent le monde physique. Il nous suffit que ces œuvres de la nature aient une analogie avec les produits de notre art pour que nous éprouvions en les contemplant un tressaillement d'admiration et de joie. Entre l'objet et moi, je perçois une harmonie ; il est fait comme je l'eusse fait moi-même ; il répond, non plus seulement à mon désir de connaître, mais à l'instinct le plus profond de mon intelligence, à ce besoin qu'elle éprouve de mettre partout où elle peut intervenir l'ordre et la finalité.

Le bien de l'intelligence, ce qui répond à sa fonction essentielle, ce qu'elle s'efforce de réaliser pour son compte et se réjouit de voir réalisé au dehors, ce qu'elle doit admirer et aimer avant tout, c'est donc la finalité. Par contre, ce qui doit lui inspirer le plus d'aversion et lui produire l'effet de la laideur absolue, c'est le chaos, c'est le désordre, c'est ce qui est disposé au hasard, sans apparence de finalité ni de plan.

Maintenant nous pouvons aborder l'étude des beautés intellectuelles. Nous sommes en possession du principe directeur, qui nous permettra d'assigner à notre goût une orientation définie. En fait notre intelligence se plaît à des choses très diverses et pour des raisons très diverses. Nous essaierons de la rappeler à son propre idéal, et de lui faire prendre plaisir à ce qui rentre dans sa fonction normale, à la finalité.

CHAPITRE II

LA BEAUTÉ GÉOMÉTRIQUE

Beauté de forme. — Attrait des formes régulières. — Leur valeur dans la nature. — Leur emploi dans l'art. — Beauté des lignes. — Beauté des proportions.

§ 1. — Beauté de forme

Il est un certain genre de beauté que j'appellerai la beauté géométrique. Elle consiste dans la régularité, dans la simplicité des formes et des proportions. Je l'examinerai en premier lieu, comme le cas le plus simple de beauté intellectuelle, et pour la facilité avec laquelle on peut en établir la théorie. Grâce à cette sorte d'exercice préalable, nous nous trouverons plus à l'aise quand nous aborderons les problèmes d'ordre supérieur qui peuvent se poser au sujet de la beauté de forme.

Il est manifeste que nous nous plaisons au spectacle des choses qui présentent un caractère de régularité dans la forme, de simplicité dans les proportions. Nous avons une tendance à imprimer nous-mêmes ce caractère aux produits de notre art. Nous n'avons donc pas à démontrer l'existence d'un tel goût. Il s'agit seulement de l'apprécier. Sachant quelles sont les raisons qui le déterminent, nous serons à même d'apprécier la valeur de ces raisons, et par conséquent d'établir jusqu'à quel point nous avons le droit de nous faire de la beauté géométrique un idéal.

Attrait des formes régulières.

Les raisons qui déterminent ici notre goût me semblent être de deux sortes. Les unes sont subjectives et de pur agrément. Les autres sont plus objectives, en ce sens que nous nous croyons autorisés par elles à attribuer à l'objet un caractère de perfection et de supériorité.

A notre point de vue personnel, les formes régulières et simples ont l'avantage de nous faciliter singulièrement le travail intellectuel requis pour la perception des objets.

On a bien essayé d'expliquer l'effet esthétique de certaines lignes et de certains contours par l'aisance particulière avec laquelle nous les parcourons du regard. Mais avant de hasarder cette explication, il aurait fallu s'assurer que pour percevoir une ligne, nous la parcourons réellement des yeux. Or, il n'en est rien. Un déplacement continu du point de fixation de l'œil ne pourrait que brouiller toutes les images et produire un véritable vertige[1]. Pour percevoir une forme, notre regard se fixe sur le point d'où il la perçoit le mieux dans son ensemble; si cette vision ne lui suffit pas, brusquement, d'un mouvement si rapide que, pour la conscience, il est instantané, il se porte vers un autre point, et ainsi de suite, jusqu'à ce que nous ayons achevé notre exploration. La façon dont se déplacent nos yeux ne peut donc avoir aucune influence sur l'effet esthétique de la ligne. Tout au plus leur pourrait-on attribuer une préférence pour les figures simples et de grandeur médiocre, que nous pouvons percevoir sans déplacement du regard, d'un seul coup d'œil. Quand nous cherchons le point d'où un objet offre l'aspect le plus esthétique, d'instinct nous nous plaçons à une distance telle que nous puissions facilement l'embrasser du regard. Nous aimons aussi que le centre optique de la figure soit marqué par quelque point saillant, sur lequel les yeux viennent d'eux-mêmes se fixer. Mais ce sont là des motifs de préfé-

1. Voir notre *Esthétique du mouvement*, p. 285.

rence bien ténus, qui ne doivent agir sur le goût que lorsqu'il est à l'état d'équilibre instable, indécis entre diverses figures également insignifiantes, dont il ne sait que penser.

Dès qu'il s'agira d'un objet intéressant à quelque titre, d'un meuble, d'un édifice, d'un être animé, nous aurons des raisons autrement sérieuses pour juger de sa forme ; que nous soyons obligés de nous y reprendre à trois fois pour la percevoir ou qu'elle nous apparaisse du premier coup d'œil, cela ne compte plus, ou compte pour si peu qu'il n'est pas très utile de savoir pour combien. A quoi bon doser ces infiniment petits? La solution de certains problèmes est qu'ils sont de trop peu d'importance pour qu'on s'y attarde. Je sais que quelquefois nos préférences esthétiques les plus formelles sont déterminées par de bien imperceptibles nuances d'impression. Mais il faut le remarquer : ces petites différences n'importent que dans les cas où une grande différence importerait beaucoup. Ainsi l'effet d'une fausse note étant intolérable, la plus légère altération dans la justesse du son inquiètera l'oreille et produira un très fâcheux effet esthétique. Mais l'œil est assez habitué à se mouvoir pour ne pas regarder à sa peine. La plus grande n'étant presque rien, peu importent les nuances. Il est étrange qu'ici certains théoriciens s'obstinent à faire notre goût plus sensuel qu'il n'est, et s'efforcent de ramener ses préférences pour la forme à de toutes petites raisons d'agrément physique, quand en fait il se décide pour des raisons bien plus importantes. Si toute l'élégance des formes se réduisait à fournir au regard un trajet un peu plus facile, la conclusion serait que nous sommes bien puérils d'attacher tant d'importance à l'élégance des formes.

En somme l'effet produit sur la sensibilité physique par la perception des figures est quelque chose de tout à fait insignifiant, qui ne doit intervenir que pour une quantité négligeable dans l'évaluation de leur beauté.

La forme, à vrai dire, n'existe que pour l'intelligence. Ce ne sont pas les sens qui la perçoivent. Quand par exemple je regarde un triangle tracé sur le papier, ma vue perçoit

bien chacun des points blancs qui composent sa surface et des points noirs qui la limitent, mais sur ces données immédiates de la vue il me faut accomplir un certain travail mental pour remarquer que tout cela forme un triangle. Débrouiller le chaos de nos perceptions sensibles, constater la forme des objets est un des premiers exercices de notre esprit. Tout ce qui tend à nous faciliter cette tâche doit nous plaire. Or les formes régulières nous présentent le travail en quelque sorte tout préparé. Peut-être n'éprouvons-nous pas à les percevoir un plaisir positif : l'opération à effectuer est si simple qu'elle ne peut nous donner grande stimulation intellectuelle ; mais nous jouissons de cette aisance par contraste avec le labeur qu'exige la perception des formes très compliquées. Soit par exemple un objet rectangulaire, ou cylindrique, ou sphérique : il est perçu d'un coup d'œil ; sur un minimum de données sensibles, le voilà compris, défini, classé. Nous nous faisons de sa forme une idée simple que nous pouvons exprimer d'un mot ; nous pourrions facilement le décrire ; son image se grave plus nettement dans notre mémoire, et d'ailleurs il nous serait toujours possible, grâce à la formule qui l'exprime, de la reconstituer intégralement. Nous avons donc pris avec une aisance surprenante une parfaite connaissance de sa forme, et nous devons lui en savoir gré. Soit au contraire un objet de forme irrégulière ou compliquée : l'analyse en sera beaucoup plus laborieuse ; nous pourrons l'étudier longtemps avant d'arriver à nous en faire une idée ; il nous impose une tâche supplémentaire qui doit nous indisposer contre lui.

La régularité des formes rend donc les objets plus faciles à connaître, plus intelligibles ; et cela suffit, non seulement pour expliquer, mais pour justifier le sentiment de satisfaction intellectuelle avec lequel nous les contemplons.

Mais nous ne nous plaisons pas seulement à voir ces objets ; ils éveillent en nous un sentiment de beauté. Ce sentiment implique certaines affirmations sur la valeur de l'objet, affirmations qui vont plus loin que la simple constatation de son agrément, et qui, par conséquent, doivent être justifiées à part.

Ce que nous admirons dans les dispositions régulières, c'est leur évidente finalité. Rien n'exclut davantage le hasard, rien n'est plus manifestement intentionnel qu'une disposition régulière et simple. Voici deux lignes : si elles ont très précisément la même longueur, ce ne peut être par une coïncidence fortuite ; il est infiniment probable qu'on a voulu les faire telles. Si je ne puis découvrir entre elles qu'un rapport un peu plus compliqué, et qui encore ne soit pas réalisé très exactement, les chances augmentent pour qu'il n'y ait là qu'une simple coïncidence ; la finalité ne s'impose plus. De même pour les formes d'une régularité géométrique ; elles donnent plus que d'autres une impression d'art et de finalité ; elles ne peuvent être que l'effet d'un plan préconçu et systématiquement suivi.

Cette pensée relève singulièrement le plaisir que j'ai à les voir. Soit un objet, un plat par exemple, de forme exactement circulaire. Je jouis déjà de cette simplicité de forme qui me le rend commode à percevoir ; mais j'éprouve par surcroît une satisfaction désintéressée à constater que la fin poursuivie, à savoir de faire ce plat bien rond, a été pleinement atteinte ; j'admire l'ouvrier d'avoir réussi à obtenir ce cercle irréprochable. La moindre irrégularité que je viendrai à remarquer me choquerait comme contraire à la fin poursuivie, et gâterait tout l'effet.

Cette considération de finalité complique évidemment le problème. S'il ne s'agissait que d'agrément, nous aurions vite fait de déterminer les formes qui rendent la perception le plus aisée. Mais du moment que nous concevons l'objet comme réalisant une fin, voici des éléments très divers et d'évaluation délicate qui vont entrer dans notre appréciation. Nous nous demanderons ce que vaut en elle-même la fin poursuivie, s'il était bien opportun de poursuivre celle-là dans la circonstance donnée, et jusqu'à quel point il était difficile et par conséquent méritoire de l'atteindre. L'objet nous plaira plus ou moins, selon la réponse que nous donnerons à ces diverses questions ; et chacune de ces questions se posera à nouveau devant chaque objet, sans qu'il soit

possible de donner de réponse une fois pour toutes. Comment par exemple pourrait-on apprécier la valeur esthétique de la forme ronde ? Cela dépend évidemment de l'objet considéré : il est des cas où nous aimerons mieux qu'il soit rond, d'autres où la forme carrée sera préférable et produira un meilleur effet esthétique. Il s'ensuit encore, et ceci est bon à rappeler aux esthéticiens qui ont essayé de déterminer par expérience l'effet esthétique des diverses formes, que nous ne jugeons pas de la beauté de ces formes par simple impression, mais aussi par raisonnement, par jugements théoriques qui peuvent singulièrement différer d'un individu à l'autre et d'un moment à l'autre.

Leur valeur dans la nature.

Dans ces conditions, nous comprenons qu'il est tout à fait impossible de déterminer, d'une manière générale, ce que vaut la beauté géométrique et ce que valent les jugements que nous portons à son sujet. Nous pouvons dire en gros que nous avons des raisons sérieuses pour l'aimer, et que certainement elle a une certaine beauté. Mais cela n'est pas bien instructif. Pour arriver à quelques indications un peu précises, il faut considérer des cas particuliers. Citons un certain nombre d'objets qui présentent ce caractère géométrique, voyons quels sentiments ils inspirent communément, et demandons-nous jusqu'à quel point ces sentiments sont justifiés.

Dans la nature inorganique je citerai, comme exemple de dispositions géométriques, la coupole du ciel, le disque du soleil, le croissant de la lune, l'arc-en-ciel, la ligne circulaire de l'horizon, les monts arrondis en dôme ou dressés en pyramides, les falaises coupées en hautes murailles verticales, les formes architecturales de certains rochers, les lacs circulaires, les galets arrondis des plages, etc. D'elle-même la matière s'agrège dans les cristaux en solides très réguliers. Ainsi l'eau qui gèle se cristallise en figures hexagonales d'une parfaite symétrie. Notre goût n'exige pas

cette régularité ; nous ne tenons pas essentiellement à ce que tout dans la nature semble fait à la règle et au compas. Nous préférerons même en général, dans les ordonnances naturelles, quelque chose de plus varié, de plus souple. Mais quand cette régularité se présente par exception, nous l'accueillons avec plaisir. Elle nous montre dans le jeu des forces naturelles un semblant et même un commencement de finalité. Dans un cristal, nous admirons la certitude avec laquelle les molécules sont venues prendre place dans la construction comme pour réaliser une forme prédéterminée. Notre intelligence prend ici un légitime plaisir à constater qu'un objet, qu'elle n'a pas ordonné elle-même, est conçu suivant ses propres lois.

Dans les organismes vivants, je citerai la structure simple et régulière des feuilles, des fleurs, des fruits ; la disposition rayonnée d'un si grand nombre de plantes et d'animaux ; l'élégante spirale que décrit la coquille d'un grand nombre de mollusques ; l'exacte symétrie qui fait que dans l'immense majorité des animaux, la partie gauche du corps et la partie droite se répondent point par point ; la répétition intégrale du même type dans tous les animaux de même espèce. Cette régularité, cette simplicité des formes est évidemment esthétique. Nous avons toutes raisons subjectives de nous y plaire et toutes raisons objectives de l'admirer. L'être ainsi dessiné d'un trait net et pur se détache aisément de son fond, il est perçu d'un coup d'œil dans sa totalité, nous nous faisons immédiatement une idée de sa structure. Objectivement, cette régularité nous prouve l'existence d'un plan défini qui a présidé à son organisation : c'est la forme même, non apparente et illusoire, mais évidente de la finalité.

Soit une aile de papillon : vous la voyez bigarrée de taches multicolores, qui semblent disposées au hasard. Mais à côté regardez l'autre aile : elle présente exactement, point par point, en parfaite symétrie, les mêmes dispositions. Ici l'on ne peut plus parler de hasard. Entre les forces organiques qui ont présidé à la structure de chacune de ces ailes

il faut bien qu'il y ait eu de quelque manière entente et harmonie, pour que ce résultat ait été obtenu. La partie gauche d'un animal répond à sa partie droite ; à cette symétrie nous voyons une raison d'utilité ; elle assure l'équilibre ; nous pouvons donc supposer qu'elle a été poursuivie comme fin. Quand nous ne pourrions lui assigner aucune fin appréciable, elle nous donnerait encore, et à bon droit, une impression d'art, par le seul fait qu'elle a été exactement obtenue, et ne peut avoir été réalisée que par un concours vraiment merveilleux des forces organiques.

On a dit souvent que la nature avait horreur de la géométrie, surtout de la géométrie élémentaire ; à la rigidité de la ligne géométrique on a opposé les molles inflexions, l'allure sinueuse et libre des lignes de vie ; on a fait remarquer que plus nous avancions dans la série des êtres organisés, plus nous avions de peine à retrouver la géométrie des formes primitives, en sorte que la beauté géométrique devrait être regardée comme la caractéristique des êtres inférieurs et le plus bas degré de la beauté. C'est parler trop vite. Il est faux que la nature évite la beauté géométrique. Elle semble au contraire s'y complaire. Elle la prend comme principe premier de composition, ne s'en écartant que pour raisons spéciales. Elle ne s'interdit pas les formes les plus complexes quand elle en a besoin pour arriver à ses fins ; mais jamais elle ne complique la forme pour le plaisir. En cela elle nous donne une excellente leçon de goût. Si nous voulons nous inspirer de son art, au moins faudrait-il prendre la peine de le comprendre.

Leur emploi dans l'art.

Dans l'art humain, la régularité triomphe. Ici notre instinct de géomètres peut pleinement se satisfaire en ordonnant les choses selon ses convenances personnelles. Nous étudierons les manifestations de ce goût dans les occasions où il se révèle de la manière la plus significative, dans le décor et dans la construction.

J'aime ce mot du philosophe antique, qui apercevant sur une grève un tracé géométrique s'écriait : « il y a des hommes ici ! » C'est bien par la géométrie que l'homme met son empreinte sur cette terre; le tracé de figures régulières est notre première manifestation d'art.

De tout temps on s'est ingénié, pour embellir la nature, à la régulariser. De là ces parterres tracés au cordeau, ces longues avenues toutes droites bordées d'arbres plantés à intervalles réguliers, ces corbeilles de fleurs circulaires ou elliptiques, ces ifs taillés en murailles ou en solides réguliers.

Le dessinateur qui croit reproduire intégralement le contour des objets le simplifie d'instinct ; il donne aux lignes une allure plus régulière, et ainsi corrigées les trouve plus belles et plus pures. Presque toujours, dans les arts du décor, l'artiste s'applique à faire rentrer la forme naturelle des objets dans un moule plus simple ; ne se sentant pas asservi à l'imitation littérale, libre de ses allures, il se donne le plaisir de styliser les formes végétales et animales, de les exprimer en lignes aussi simples et régulières que possible, de les rappeler par de véritables symboles géométriques : il faut s'être livré soi-même à cet exercice pour en comprendre tout le charme. Dans le décor abstrait, l'impression esthétique est donnée par de simples lignes, combinées en figures régulières et symétriques : il est intéressant et significatif de voir de pures figures de géométrie servir ainsi de parure à un objet, et lui donner autant de charme que le feraient les plus fraîches couleurs.

J'ai cité pêle-mêle un certain nombre d'exemples, pour montrer par quelle variété d'applications se manifeste ce goût si humain de la régularité géométrique. Au cours de cette énumération, en pensant aux objets cités, on a dû éprouver des sentiments divers, tantôt d'approbation, tantôt de perplexité et même d'impatience : il est évident que la régularité de forme n'a pas dans tous les cas la même valeur esthétique, mais qu'il est des cas où elle s'impose, d'autres où elle est permise, d'autres où elle n'est recherchée que par manie.

Je ne trouve rien à redire à ce que nous adoptions pour nos jardins une ordonnance artificielle. Un jardin est toujours artificiel ; aucune plante n'y pousse au hasard, là où le vent a jeté sa graine, comme dans la nature ; elle pousse où elle a été semée ou plantée par la main du jardinier. Il n'y a donc aucune raison pour que le plan adopté s'efforce d'imiter les dispositions naturelles, qui d'ailleurs ont justement pour caractéristique l'absence de tout plan préconçu. La finalité affectant la forme de la non-finalité, c'est un contre-sens esthétique. Les rocailles artificielles, les pseudo-cascades, les accidents factices de terrain, les jardinets dessinés en paysage, tout ce qui singe la nature est plutôt déplaisant. Mieux vaut accuser le caractère intentionnel de l'ordonnance que l'on adoptera. Quand on voudra jouir de la libre nature, on ira l'admirer chez elle. Il ne s'ensuit pas bien entendu que les lignes d'un jardin doivent être nécessairement tracées au cordeau et à l'équerre ; rien n'interdit d'y mettre de la grâce, de la souplesse ; tout ce que je demande, c'est que le jardin s'affirme comme œuvre d'art. Où la nature doit être respectée, c'est dans l'individualité de chaque plante : disposez-les comme vous voudrez, mais là où vous les avez mises, qu'elles puissent se plaire et se développer librement. Que le jardinier n'abuse pas du sécateur et des grands ciseaux. Un jardin doit exprimer au moins la joie de la vie végétale. Sans fausse sensiblerie, on devrait souffrir de voir des plantes contrariées, comme elles le sont parfois, dans leur croissance naturelle. Nous avons droit sur elles ; j'admets fort bien qu'on les sacrifie à des raisons d'utilité ; mais les sacrifier à des raisons d'esthétique. — Plus notre éducation artistique sera avancée, plus nous condamnerons toute fantaisie décorative qui va contre les intentions de la nature ; plus nous mettrons, dans nos rapports avec les êtres les plus humbles, de délicatesse et de sympathie. La plus belle forme que puisse avoir un arbre, une plante, une créature quelconque ayant vie, c'est sa forme naturelle.

Nous pouvons en prendre plus à notre aise avec la forme animale ou végétale, quand il ne s'agit que d'en reproduire

l'image dans un décor. Les scrupules que nous éprouverions devant la réalité ne sont plus de mise. Que le décorateur se joue de la forme comme il lui plaira : du moment que ses représentations n'ont aucune prétention à l'exactitude, toutes les fantaisies d'interprétation lui sont permises. La seule règle qu'on puisse lui imposer est la suivante : les images de la nature qu'il utilise dans son ornementation ayant à tout le moins la prétention d'être un décor, c'est son devoir strict de leur donner le maximum de valeur décorative. En lui imposant cette obligation, nous ne faisons que le rappeler aux fins essentielles de son art, et lui demander de faire en toute conscience ce qu'il a dessein de faire ; dans une œuvre qui a l'agrément pour but, nous avons bien le droit de dire qu'il serait irrationnel de ne pas tendre au plus grand agrément possible ; le parti qui ne serait pas le plus avantageux est donc interdit. Or cette règle, une fois adoptée, va nous permettre de délimiter assez exactement le style à adopter. Nous savons la vertu ornementale des formes très claires, très nettes, dont la silhouette est immédiatement perçue ; et c'est une raison pour simplifier le plus possible les images que l'on utilise dans le décor ; mais d'autre part, en les stylisant à l'excès jusqu'à en faire de simples ornements graphiques, en les écartant du naturel pour les rapprocher de la géométrie, on leur enlève beaucoup de leur beauté propre ; car il y a infiniment plus de beauté dans une vraie fleur que dans n'importe quelle figure géométrique. On retire surtout à ces images le caractère individuel, le détail expressif qui agirait sur l'imagination : devenues de simples formes typiques, elles rappellent de trop loin la nature pour en donner l'impression ; elles perdent toute valeur suggestive ; elles manquent donc à la fonction qu'on leur avait assignée en les prenant pour motif de décor, et qui était de donner à l'objet décoré un reflet de poésie. Pour ces divers motifs, on voit que le maximum d'effet décoratif sera obtenu par des images simplifiées sans doute et un peu conventionnelles, mais dans lesquelles on aura conservé l'accent individuel, le caractère propre de chaque objet représenté. Exprimer l'essentiel de

la forme, tel doit être l'idéal du décorateur : et nous voilà bien loin de la beauté géométrique. La géométrie n'aura lieu de reparaître que dans l'ordonnance générale de la composition décorative, qui gagne d'ordinaire à présenter de la symétrie, des alternances, des répétitions de motifs semblables. Des ornements jetés comme au hasard sur la forme, surtout quand elle est très régulière, très symétrique, peuvent être utilisés à l'occasion pour produire un effet de contraste, et avoir de l'attrait. Mais en général il vaudra mieux conserver une correspondance entre la forme et l'ornementation, et par conséquent mettre dans l'ordonnance du décor une certaine symétrie.

Quant au décor abstrait, non seulement il peut être géométrique, mais en principe il doit l'être. Ici la régularité, la symétrie s'imposent comme la seule beauté à laquelle puissent prétendre des figures qui ne rappellent aucune image de nature. A l'occasion, de simples lignes, lancées d'un mouvement gracieux et libre sans symétrie aucune, peuvent encore faire décor ; mais comme tout ce qui est de fantaisie pure, ce décor calligraphique a surtout un charme d'exception, et deviendrait bien vite monotone si on le prodiguait. Le simple décor géométrique ne donne jamais une impression d'art bien saisissante, il est un peu mécanique d'exécution et n'exige dans sa conception même qu'une dose moyenne d'ingéniosité et de goût : il a du moins cet avantage de n'être jamais prétentieux.

Dans presque tous les objets construits de main humaine, vous trouverez la régularité absolue, la parfaite symétrie des formes recherchée comme indispensable condition de beauté. Un menuisier n'emploiera pas une planche avant de l'avoir seiée par angles bien droits et rabotée jusqu'à la rendre parfaitement plane. Le potier donnera à ses vases la forme d'un parfait solide de révolution. Dans les formes architecturales, même les plus fantaisistes, nous voyons usitées les lignes droites ou régulièrement infléchies, les triangles et rectangles, les prismes, la pyramide, le cylindre, la sphère, toutes les figures de la géométrie. Le plan d'un

édifice se trace à la règle et au compas. Cette prédilection pour les formes géométriques est justifiable. Les formes simples, régulières, symétriques ont déjà cet avantage, qu'appartenant à des types connus et définis, elles peuvent mieux que d'autres nous donner l'impression de la perfection. Une forme irrégulière m'étant présentée, je ne sais si l'on a voulu précisément la faire telle qu'elle est; elle ne réalise aucun idéal à moi connu. Mais étant donnée une forme carrée, quand je ne saurais pourquoi elle a été choisie, je suis sûr au moins qu'elle est intentionnelle, cette régularité ne pouvant être le produit du hasard ; on a donc voulu la faire telle; je puis constater qu'on y a tout à fait réussi, et il doit en résulter une impression esthétique. Ces formes se justifient encore pour d'autres motifs. Elles s'imposent comme étant les plus stables, les plus solides, et d'ordinaire les plus rationnelles. C'est à celles-là que l'on aboutira le plus souvent, faute d'une raison quelconque pour en adopter d'autres. On fera un meuble parfaitement symétrique, non parce que la symétrie nous plaît, mais parce qu'on ne trouve aucune raison pour faire une partie différente de l'autre. Pourquoi donne-t-on à une assiette un contour exactement circulaire? La forme ronde ayant été choisie comme la plus commode à établir et celle qui sera du meilleur usage, on lui a donné la régularité absolue, faute de raison qui autorise une irrégularité quelconque. Un angle ne servirait à rien ; ne faisons donc pas d'angles. Il n'y a aucune raison pour qu'elle ait une plus grande dimension dans un sens que dans l'autre ; donnons-lui donc exactement la même dimension en tout sens. On aboutit donc à la forme géométrique la plus simple comme à un résultat, et non comme à un but : on n'a poursuivi que des raisons de finalité.

En principe, la forme la plus esthétique que puisse avoir un objet construit de main d'homme est celle qui répond le plus simplement, le plus directement à sa destination. A ce titre la géométrie est pleinement justifiée ; mais elle ne l'est, il faut aussi le dire, qu'à cette condition. Nos goûts sont un peu routiniers. Quand une forme nous a plu dans des occa-

sions où elle était justifiée, nous lui associons une idée de beauté, et nous aimons à la retrouver partout, même dans les occasions où elle serait contre-indiquée. Il ne faut pas, bien entendu, tenir à la régularité quand même. Sacrifier la commodité à la symétrie, la finalité réelle à la simple forme de la finalité, ce serait une aberration de goût. Jamais la dissymétrie, quand elle est exigée par quelque convenance, ne doit être évitée par le constructeur et ne doit choquer les yeux ; elle doit au contraire produire une impression esthétique, en affirmant la parfaite adaptation de l'objet ou de l'édifice à sa destination. On a bien le droit aussi, pour satisfaire à ce besoin de variété inhérent à notre goût, et pour rompre la monotonie des formes trop simples, d'y introduire des détails d'ornementation, mais à la condition que les lignes essentielles, répondant aux strictes exigences de la construction, restent toujours perceptibles et dominantes.

§ 2. — Beauté des lignes

On s'est parfois demandé quelle est la plus belle des lignes. Le problème a son intérêt au point de vue artistique. Entre toutes les lignes possibles, s'il en est une qui produise meilleur effet que les autres, je ne dis pas que nous devrons l'employer exclusivement, mais nous pourrons l'employer de préférence : elle sera la ligne normale, dont nous ne nous écarterons que par exception, pour obéir à quelque convenance particulière, et à laquelle nous reviendrons toujours.

La question ne se pose bien entendu qu'au sujet des lignes pures, simples, abstraites, considérées en elles-mêmes. Soient par exemple un certain nombre de lignes droites, brisées, courbes, diversement infléchies, qui seraient tracées sur une feuille de papier. Ces lignes ne représentent rien, elles ne marquent le contour d'aucun objet, ce sont de simples figures linéaires. En est-il une qui, pour une raison ou pour une autre, nous plaise particulièrement ?

Nous voyons ici se manifester à nouveau ce goût naturel

et très justifié que nous avons pour la régularité des formes. C'est aux lignes les plus régulières, les moins compliquées, les plus faciles à percevoir et à définir, que nous accordons la préférence. On peut poser en principe qu'une ligne nous paraît d'autant plus belle que la formule en est plus simple. De là suit que la ligne esthétique par excellence, c'est la ligne droite.

On reproche à la ligne droite d'être monotone, inexpressive et sans vie. — Monotone ? Toute ligne donnée est monotone par définition, ne pouvant avoir que son expression particulière ; employée exclusivement, elle finira toujours par lasser ; mais de toutes les lignes c'est encore la droite qui fatigue le moins vite. Il y a ici un malentendu à dissiper. On compare la ligne droite à la ligne courbe, c'est-à-dire une chose définie à une chose non définie, un cas particulier à tout un genre. Alors il va de soi que la ligne droite semblera par comparaison bien pauvre ; elle ne peut être, à elle seule, plus belle que l'infinie variété des courbes possibles ; comparez-la, comme il est juste, à telle courbe déterminée, elle reprendra sa supériorité. — Inexpressive ? Elle paraît l'être quand on la considère isolément ; mais elle ne l'est plus quand on la compare à d'autres ; son expression, comme toute expression d'ailleurs, est relative et vaut par le contraste ; c'est à l'art de la mettre en évidence. Avec des lignes droites, on peut faire quelque chose qui ne signifie rien du tout ; on peut faire quelque chose de puissamment expressif. Il est tout à fait injuste de prétendre que la droite n'a pas d'expression ; elle en a au contraire toute une gamme, fort bien caractérisée. Selon les circonstances, elle semblera calme, sereine, digne, sévère, inflexible, sans compter toute la variété d'expression qui résulte de ses variations de longueur : une ligne brève et brusquement coupée n'a évidemment pas le même caractère que celle qui se prolonge indéfiniment. Toutes ces expressions peuvent être rassemblées en une formule simple : ce sont celles que peut prendre un visage humain par le seul fait que pas un muscle n'y tressaille. — On accuse enfin la ligne droite d'être sans grâce, sans sou-

plesse et sans vie. Ces qualités sans doute lui manquent ; on ne peut tout avoir. Aussi ne sera-t-elle pas toujours de mise. Chaque fois que l'on se proposera justement d'exprimer ces qualités-là, ou que l'objet devra les avoir, l'emploi de la ligne droite sera contre-indiqué. Mais dans une construction par exemple, que faut-il avant tout exprimer ? Je doute que ce soit le naturel, la grâce et la vie. De ce que certaines lignes se rencontrent plutôt dans les plantes et les animaux, il ne s'ensuit nullement que nous devons les mettre de préférence dans nos meubles ou nos édifices, et qu'elles y feront bon effet; ce serait au contraire une raison pour croire qu'elles y seront tout à fait déplacées.

Les préjugés que l'on a contre la ligne droite ne résistent pas à la discussion. La ligne droite est la ligne typique, normale, absolue ; au milieu de toutes les autres, elle s'impose ; une ligne bien droite est quelque chose d'admirable en soi. L'emploi des lignes courbes a besoin d'être justifié et pour ainsi dire excusé. Pour s'écarter ainsi de leur première direction, il faut qu'elles aient une raison spéciale. Elles ne plaisent que par accident. Encore peut-on dire que la beauté d'une courbe est d'être le moins courbe possible, d'avoir le moins d'inflexions capricieuses, de tremblements et de déviations, de telle sorte qu'elle accomplisse son évolution par la trajectoire la plus simple. Pensez à quelque édifice dont les contours soient surtout définis par des droites : vous serez frappé de sa dignité, de son style, de sa beauté. Les artistes grecs, qui avaient au plus haut degré le sentiment de la ligne, l'ont bien compris. C'est à cet emploi de la ligne droite que le Parthénon doit son effet si imposant; les fameuses courbes dont on a tant parlé n'étaient pas faites pour donner plus de grâce aux lignes en nous y faisant sentir une légère inflexion, mais au contraire pour assurer leur parfaite rectitude apparente, et prévenir certaines illusions d'optique qui auraient risqué de l'altérer.

§ 3. — Beauté de proportions

Quand nous mesurons du regard les diverses parties d'un objet, nous aimons trouver entre elles un rapport défini ; et ici encore nous nous montrons avant tout épris de régularité, de simplicité. Les proportions qui nous agréent le plus sont celles qui se ramènent au rapport le plus simple.

Le plus simple de tous est l'égalité ; et c'est aussi la proportion la plus agréable. Divisons une ligne par un petit trait transversal : cette division nous plaira si le trait est placé bien exactement au milieu de la ligne. Notre œil approuve, il admire presque cette exactitude. Dans un polygone régulier, nous jouissons, non seulement de la simplicité générale de la forme, mais surtout de l'égalité de tous les côtés. Une longue file de colonnes toutes pareilles nous plaît par cela même qu'elles sont pareilles et à la condition qu'elles le soient absolument. Ici encore, comme pour la simplicité des formes, intervient le principe de raison. Que dans un édifice une fenêtre soit un peu plus grande qu'une autre, cela n'aurait aucun inconvénient pratique ; mais s'il n'y a aucune raison pour qu'on lui donne des dimensions plus grandes, nous serions choqués qu'on le fît. L'égalité sera plutôt une marque d'intelligence et d'habileté dans la construction ; aussi préférons-nous qu'elle soit nettement affirmée. Nous l'aimons parfaite, absolue, saisissante. Rien ne produit plus fâcheuse impression que les fausses égalités. Il faut qu'un carré ait sa base rigoureusement égale à sa hauteur, ou bien qu'il renonce à toute prétention d'être un carré et s'affirme franchement comme un simple rectangle. Dès qu'on s'écarte de l'équivalence absolue il faut qu'on arrive à des différences notables, pour qu'il n'y ait pas de confusion possible, et pour bien montrer que l'écart est intentionnel. Une inégalité évidente ne choque plus. Un édifice qui serait seulement un peu plus large que haut semblerait écrasé : qu'on exagère la largeur, alors le spectateur comprendra

que cette proportion a été recherchée intentionnellement, et l'édifice reprendra son style.

En dehors du rapport d'égalité, on aimera retomber sur les rapports qui sont après celui-là les plus simples, par exemple sur le rapport de 1 à 2, ou de 2 à 3. Mais ces rapports sont déjà difficilement mesurables à la vue et perdent bien vite, si peu qu'ils se compliquent, toute valeur esthétique. On se guidera alors, dans le choix des proportions et dans leur évaluation esthétique, sur de pures raisons de convenance, de finalité. En dehors des proportions les plus simples, notre goût ne s'inquiète plus du rapport mathématique que peuvent avoir entre elles les diverses parties d'un objet.

On s'est pourtant demandé s'il ne serait pas possible, en mesurant les proportions d'un très grand nombre d'objets qui en fait sont agréables à voir, d'y découvrir quelque rapport géométrique constant ou tout au moins plus fréquent, une loi quelconque à laquelle sembleraient se conformer nos préférences. Si une telle découverte était faite, elle serait à coup sûr du plus grand intérêt. Sans doute tout ne serait pas expliqué par là. Il resterait à comprendre d'où vient cette tendance du goût à se porter sur certains nombres; mais on finirait sans doute par trouver dans ces nombres eux-mêmes quelque particularité expliquant leur effet esthétique, et l'on saurait au moins que c'est de ce côté qu'il faut chercher; de plus on aurait en tout cas une règle empirique très commode pour donner immédiatement à tout objet des proportions qui aient toute chance de plaire. — Le malheur est que ces recherches n'ont pas encore donné de résultat bien probant ; je doute même fort qu'elles aboutissent jamais. Je mets très peu d'espoir dans les tentatives qui sont faites pour déterminer mathématiquement la loi des proportions les plus esthétiques. En s'ingéniant on arrivera toujours à établir entre plusieurs nombres une loi quelconque. Mais plus les calculs par lesquels elle aura été obtenue seront profonds, plus je me défierai du résultat. Dès que l'on aboutira à des formules trop compliquées pour que le premier venu puisse les

comprendre, je dirai qu'elles ne sont pas la loi déterminante de notre goût. Il est en effet difficile d'admettre que nous prenions plaisir à d'autres rapports qu'à ceux qui sont évidents, immédiatement perceptibles ; la géométrie à laquelle nous nous plaisons et qui détermine nos préférences ne peut être qu'une géométrie très simple, une géométrie de sens commun. L'aperception de rapports numériques un peu complexes pourrait éveiller le sentiment esthétique dans l'esprit d'un pur mathématicien, pour qui de telles spéculations ne sont qu'un jeu ; peut-être existe-t-il quelque part dans une autre planète des êtres plus avancés que nous, dont les goûts ont leur raison dans une géométrie profonde. Notre goût à nous ne s'inspire que d'une géométrie très élémentaire ; il ne jouit que des rapports les plus simples. On fait donc, j'en suis persuadé, œuvre vaine en se creusant l'esprit à découvrir la formule mathématique des proportions les plus agréables : si l'on ne tombe pas du premier coup sur des rapports très simples, il est à peu près inutile d'aller plus loin ; il est probable qu'on ne trouvera jamais : car en ce cas la raison de nos préférences ne doit pas être mathématique.

Considérons une formule particulière parmi toutes celles qui ont été proposées. Soit par exemple la loi de Zeising, en vertu de laquelle le rapport de deux longueurs nous agréerait le plus quand la plus petite est à la plus grande comme la plus grande est à la somme des deux : ainsi, dans un rectangle dont nous appellerons le plus petit côté A et le plus grand B, l'effet le plus favorable serait obtenu quand les deux côtés seront dans un rapport tel que nous ayons la proportion $\frac{A}{B} = \frac{B}{A+B}$. Il m'est impossible d'admettre que notre goût soit déterminé par l'aperception, consciente ou inconsciente, d'un tel rapport. Essayez de déterminer numériquement les longueurs exactes que devraient avoir les côtés d'un rectangle pour répondre à cette formule, vous vous apercevrez que l'opération n'est pas toute simple. Comment donc croire que notre vue vérifiera d'emblée des proportions dont nous n'avons d'avance aucune idée, des proportions

que nous serions peut-être incapables, en prenant tout notre temps, de calculer avec quelque précision? Ne pouvant les vérifier, pourquoi en jouirions-nous? On s'explique le plaisir que nous éprouvons à percevoir simultanément deux sons dont les vibrations sont entre elles en rapports simples, bien que nous n'ayons aucune conscience du nombre de leurs vibrations : de cette simplicité de rapports résultent des effets physiques qui peuvent être sentis. On ne voit pas comment le rapport plus ou moins complexe de deux dimensions pourrait produire un effet analogue sur la vue. Penser que l'harmonie des proportions visibles doit avoir une loi analogue à celle des accords musicaux, c'est se laisser entraîner par de fausses analogies. Le rapport de deux longueurs ne peut donner qu'une satisfaction intellectuelle, et l'esprit ne peut prendre plaisir qu'à des rapports dont il ait conscience. Admettons même que toutes ces mensurations soient les plus aisées du monde, et que nous puissions nous assurer au premier coup d'œil que les divisions d'un tout sont conformes à la loi de la *section dorée* : pourquoi éprouverions-nous un plaisir tout particulier à constater cette conformité? Qu'a donc d'éminent et de merveilleux ce rapport, pour que nous tenions tant à le rencontrer, de préférence à tel autre rapport plus simple ou à tel autre rapport plus compliqué? — Mais le fait est là, Fechner l'a vérifié expérimentalement, ces proportions sont bien celles qui nous agréent le plus[1]! — Il est bien plus simple d'admettre que ces proportions nous plaisent parce qu'elles se rapprochent sensiblement de proportions plus simples que nous pouvons aisément évaluer. Ainsi dans un rectangle où le petit côté aurait une longueur 2, pour être conforme à la loi de la section dorée le grand côté devrait avoir une longueur 3,235... Cela ressemble singulièrement au rapport de 2 à 3. Ne peut-on admettre que nous cherchons d'instinct à établir cette pro-

1. Fechner admet bien que cette loi esthétique se vérifie dans quelques cas particuliers, ainsi dans les dimensions d'un rectangle; mais il se refuse à la généraliser. V. *Vorschule der Æsthetik*, Leipzig, 1876, p. 184 et suiv.

portion de $\frac{2}{3}$, avec une tendance à sous-évaluer un peu la longueur du grand côté et par conséquent à le faire un peu trop grand? L'interprétation est assez plausible. Au reste, les préférences sont ici si peu accusées, qu'il serait vraiment dérisoire de les formuler avec une précision mathématique. Est-ce décidément la proportion $\frac{2}{3}$, ou la proportion $\frac{2}{3{,}235,\text{etc.}}$ qui nous agrée le plus? Le goût doit être assez indécis entre les deux, et il est trop facile de le faire pencher du côté que l'on voudra. Tant bien que mal, en sollicitant un peu le goût, en arrondissant un peu les chiffres, on arriverait de même à vérifier telle autre loi que l'on aurait adoptée pour des raisons aussi arbitraires, par exemple la loi des nombres rythmiques. Des préférences assez flottantes ; un nombre immense d'objets de proportions diverses entre lesquels on a le choix ; la facilité de prendre ses mesures suivant les besoins de la cause, en posant ici ou là les pointes de son compas, tout cela forme un ensemble de conditions très favorable à la vérification d'un système quelconque.

Nous voyons qu'il faut renoncer à trouver une loi arithmétique quelconque, qui nous donne la formule des proportions les plus agréables. Je comprends qu'on l'ait cherchée. Les proportions sont des choses qui se mesurent; elles peuveut toujours s'exprimer en chiffres ; quelques-unes de celles qui nous plaisent sont mesurées par des nombres très simples ; il était donc naturel que l'on essayât de faire entrer aussi les autres dans quelque formule arithmétique, et toutes ces formules, si possible, dans une formule centrale, qui eût été comme la loi arithmétique de la beauté. Mais cette loi ne peut pas exister. Dans les jugements que nous portons sur la beauté des proportions, nous voyons clairement intervenir des raisons de convenance, qui n'ont aucun rapport avec les chiffres et que nous ne pouvons songer un instant à mettre en formule. Toute la géométrie des proportions se réduit à cette observation élémentaire, que nous avons une préférence pour les proportions dont nous pouvons saisir la loi au premier coup d'œil, ou que dans la

pratique il nous est plus facile de retrouver exactement. On a donc chance de trouver trace de ce goût dans les produits de notre industrie et de notre art; mais il n'y a aucune raison pour que les produits de la nature répondent à cette convenance toute subjective; et dans notre art même, nous nous inspirons d'ordinaire de raisons d'un tout autre ordre bien plus importantes à nos yeux. Il n'y a donc aucune formule arithmétique, simple ou compliquée, qui règle toute beauté de proportion. Et j'ajoute, ce qui me semble trancher le débat, qu'il ne doit pas y en avoir. Si l'on arrivait à constater que notre goût, dans le choix des proportions, a une tendance à retomber sur une certaine formule arithmétique, quelle qu'elle soit, ce serait une raison tout à fait suffisante pour condamner notre goût, et pour nous faire une obligation de réagir contre une telle manie. Comment en effet serait-il possible d'attribuer une valeur esthétique particulière à cette tendance instinctive? Qu'y pourrions-nous trouver de vraiment admirable? On me prouvera que toutes les proportions qui me plaisent sont dans tel rapport géométrique. Quoi donc? Est-ce pour cela quelles doivent me plaire et que je suis en droit de les admirer? La beauté des proportions, si elle se réduisait à l'application d'une formule arithmétique, ne vaudrait ni dans la nature ni dans l'art d'exciter notre enthousiasme. Quand l'esthétique a cherché à résoudre par calcul le problème de la proportion esthétique, elle s'est donc engagée dans une impasse; et ce qui est plus grave, elle a risqué de fausser notre goût, en lui faisant croire que, la formule une fois trouvée, il n'aurait désormais qu'à la prendre pour règle. Il était nécessaire d'insister sur cette méprise.

En résumé, il existe une beauté géométrique de proportions, qui nous plaît pour raisons subjectives et que par conséquent nous avons le droit de rechercher, mais qui doit être tenue pour très secondaire et toujours subordonnée aux raisons objectives de finalité.

CHAPITRE III

LA BEAUTÉ D'ORGANISATION

Tout être est beau dans son genre quand il a sa forme normale. Type normal de l'individu. Type moyen de l'espèce. De l'idéal spécifique. — Tout organisme est d'autant plus beau qu'il est mieux adapté à ses fins.

Si nous croyons avec Leibniz que tout dans le monde a sa raison suffisante, nous devrons croire aussi que tout a la parfaite beauté. Mais l'hypothèse est bien difficile à admettre ; elle répond bien mal aux apparences du monde, tel que nous le pouvons percevoir. Les beautés parfaites sont dans la nature ce que sont les étoiles visibles au ciel : des points lumineux scintillant dans la nuit profonde. Peut-être avec de meilleurs yeux percevrions-nous encore de vagues lueurs dans les régions ténébreuses, et en ce sens on pourrait dire qu'il y a de la lumière partout ; mais il n'en resterait pas moins que cette lumière est d'intensité très variable, et qu'elle ne prend tout son éclat que dans quelques coins privilégiés. Ainsi j'admets que tout dans le monde peut avoir quelque valeur, quelque raison d'être, quelque beauté ; mais tout n'a pas une beauté égale.

La nature ne manifeste d'une manière évidente sa finalité que dans la formation des êtres organisés ; encore y peut-on discerner des degrés de perfection. L'admiration que nous avons pour elle ne nous doit pas faire perdre le sentiment des nuances, mais croître par degrés avec la valeur de ses œuvres.

§ 1. — Tout être est beau dans son genre quand il a sa forme normale

Type normal de l'individu.

L'enfant qui vient au monde est organisé de telle manière qu'en se développant naturellement, librement, il doit prendre quand il sera adulte une forme déterminée. Cette forme, suivant laquelle il tend à s'organiser, c'est son propre type. Mettez-le dans les conditions d'existence les plus favorables ; détournez de lui les accidents, les maladies ; fournissez-lui des aliments sains, de l'air pur ; donnez-lui l'occasion d'exercer modérément toutes ses facultés, il se développera joyeusement, harmonieusement, suivant sa propre loi ; il finira par remplir ce moule idéal qui lui était assigné dès l'origine, comme limite de croissance, par sa constitution. L'homme qui était virtuellement contenu dans l'enfant se sera complètement dégagé. Il aura atteint sa fin individuelle. Il sera vraiment lui-même. Supposez au contraire que sa croissance soit gênée ou modifiée de quelque manière. Il sera comme les fruits que l'on enferme avant leur complet développement dans un moule de verre dont ils sont obligés de prendre la forme. Si élégante que puisse être cette forme, ce n'est pas celle qui lui convient ; elle ne peut que l'enlaidir.

Il en est de même pour tout être organisé. Ce que l'on doit avant tout souhaiter pour lui, c'est qu'il s'organise suivant sa loi de finalité intérieure. A cette condition seule il réalisera son propre type. Qu'il arrive en parfaite santé à sa pleine croissance, il aura sa forme normale, il sera aussi beau qu'il puisse l'être.

Ce jugement, par lequel nous déclarons beau tout être qui s'est développé suivant ses propres tendances organiques, est peut-être le plus objectif de tous ceux que nous pouvons porter. Qu'il y ait dans tout être organisé une tendance à prendre une forme déterminée, et que ce plein développement de son être soit pour lui un bien, cela ne peut être mis en doute.

Pour chaque être organisé, il y a évidemment un certain mode de croissance qui peut être regardé comme le plus désirable. Que l'on croie ou non à une finalité intentionnelle dans la nature, l'idée de la forme normale n'en garde pas moins sa valeur objective : ce sera dans tous les cas le type dont l'être ne saurait s'écarter sans inconvénient.

Si nous admettons, comme nous l'avons fait et comme il le faut bien, que la santé actuelle est un bien et par conséquent une beauté, nous devrons admettre que toutes les particularités de structure qui ont été déterminées par quelque cause pathologique sont défectueuses, anormales, anti-esthétiques ; nous ne devrons reconnaître comme normales que les formes auxquelles on arrive quand on s'est trouvé, à toutes les étapes de la croissance, en parfaite santé.

Dans son instructive étude sur *La beauté de la femme*, le docteur Stratz déclare vouloir inaugurer une nouvelle manière de juger la beauté humaine, en réservant, à côté du point de vue de l'artiste et de l'anatomiste, celui du médecin. « C'est seulement par la méthode négative, c'est-à-dire en éliminant les influences pathologiques, toutes les déformations du corps imputables au vêtement, à la nourriture, à l'hérédité, ou à un genre de vie mal approprié que nous parviendrons à fixer une figure humaine normale, un idéal de beauté, dont les incarnations individuelles peuvent être fort différentes les unes des autres, mais qui cependant reste soumis à des lois invariables, car la beauté accomplie est identique à la parfaite santé. Tel est l'unique moyen que nous ayons de trouver un critérium absolument sûr, reposant sur les faits eux-mêmes, et que nous puissions expliquer sans avoir à redouter les caprices du goût individuel[1]. » Je ne crois pas que ce critérium soit le seul dont nous disposions. L'auteur lui-même, à plusieurs reprises, a recours à d'autres principes. Mais la méthode est excellente. En l'appliquant systématiquement, on relèverait, dans nos jugements sur la beauté physique, bien des erreurs de goût. Les artistes eux-mêmes en ont sou-

1. Dr C. H. Stratz. *La beauté de la femme*, trad. R. Waltz. Introduction, p. 2 et suivantes.

vent commis de singulières. Ils ont pris pour des beautés des particularités de structure qui correspondent plutôt à un vice de tempérament, par exemple au lymphatisme, à l'anémie. Le docteur Stratz montre comment Botticelli a sans le savoir fait d'un type de belle phtisique son idéal, et comment son exemple a entraîné Burne Jones à émacier de parti pris ses types d'adolescents et de jeunes filles.

Je ne me suis pas inquiété de savoir quel rapport pouvait avoir ce type individuel de l'animal avec le type de son espèce. J'ai fait cette omission à dessein. L'idée de l'espèce a pris trop de place dans nos jugements esthétiques. Elle a sa valeur, que nous déterminerons tout à l'heure; mais cette valeur est secondaire. Il est contraire au bon sens de juger avant tout de la beauté d'un être par son plus ou moins de conformité avec le type de son espèce, comme si sa première obligation était de reproduire les caractères du groupe, et de s'écarter le moins possible de la définition que nous en aurons donnée. Pour savoir s'il est beau ou non, il n'est pas nécessaire de savoir comment sont faits les autres[1]. L'individu porte en lui-même tout le réel de sa beauté.

Supposons, ce qui eût pu arriver après tout par simple relâchement des lois de l'hérédité, supposons qu'il n'y ait pas d'espèces végétales ou animales, mais que la nature tire toutes ses productions organiques à un seul exemplaire, comme un bon artiste qui ne se répète jamais. Dans cette conception, les types individuels perdraient ils quoi que ce soit de leur valeur? Un lion serait-il moins superbe, quand il serait unique au monde? Rendons à l'individu son prix, et habituons-nous à juger sa beauté non du dehors, d'après des fins étrangères, mais du dedans, d'après sa finalité intérieure.

1. Comme le remarque Ch. Adam (*Essai sur le jugement esthétique*, Hachette, 1885, p. 14), force nous est de juger en eux-mêmes et non d'après le type de leur espèce tous les animaux rares en nos climats, ou exotiques.

Type moyen de l'espèce.

La détermination des types spécifiques a donc passé longtemps pour un des problèmes les plus importants de l'esthétique.

Ce problème se pose surtout au sujet des espèces dont le type est quelque peu flottant et variable. Entre deux renards de même âge il serait difficile de saisir une différence bien marquée, qui donne à chacun d'eux une physionomie individuelle. Ils ne sont pas identiques sans doute : il n'y a pas dans la nature d'êtres indiscernables. Mais les différences de taille, de coloration ou de forme que l'on pourrait signaler entre eux se réduisent à peu de chose. Ils sont vraiment jetés dans le même moule. Quand tous les représentants d'une espèce ont ainsi une forme à peu près identique, on a toutes raisons de croire que chacun d'eux a sa forme normale.

Mais s'il se présente entre individus de même espèce des différences très accusées, il n'est pas vraisemblable que ces variantes soient d'égale valeur. On doit supposer que certaines modifications n'ont aucun inconvénient ou sont même avantageuses ; que d'autres sont nuisibles. Pour appuyer sur la différence, on dira que les unes sont permises, les autres défendues. Il devient très intéressant de chercher quelles sont, entre ces diverses formes individuelles, celles qui peuvent être regardées comme normales.

Une seule méthode serait légitime et pourrait donner des résultats précis : examiner chaque type à part, noter ses particularités, et se demander jusqu'à quel point elles peuvent être utiles à l'individu qui les présente.

En fait, nous ne faisons pas dans la pratique tant de calculs. Nous usons d'un critérium beaucoup plus simple. Nous jugeons normales les formes qui ne s'écartent pas trop de la moyenne.

L'idée du type moyen de l'espèce, bien que très empiriquement déterminée [1], a une certaine valeur esthétique.

1. Voir l'originale explication psychologique qu'en donne Kant, par

Il s'est formé, au cours de l'évolution, un certain nombre de types organiques : ce sont les espèces animales ou végétales. Ces types sont de valeur assez différente ; tous ne sont pas parfaits. Tels qu'ils sont cependant, ils répondent aux nécessités de l'existence, puisqu'ils sont viables. En se contentant de reproduire le type de son espèce, l'animal est au moins certain d'arriver à cette beauté, d'être suffisamment organisé pour vivre. S'il s'en écarte, peut-être cette anomalie lui sera-t-elle avantageuse. Mais comme elle est accidentelle, ce serait une grande chance si elle se produisait dans le sens utile. Le plus sûr pour l'individu est donc de ne pas trop s'écarter de ces formes traditionnelles, éprouvées par la vie, qui constituent le type normal de l'espèce.

Nous admettrons que les proportions d'un être s'écartent de la moyenne, mais à la condition expresse que cet écart soit manifestement avantageux, et justifié par raison spéciale. Ainsi nous ne reprocherons pas à un homme d'avoir les épaules exceptionnellement larges, nous l'en admirerons au contraire parce que cela est signe de vigueur. Mais nous n'admettrons pas qu'il ait les pieds exceptionnellement longs, parce que cela ne peut lui servir à rien. Nous sommes choqués de voir à un homme des cheveux rouges, ou de nuance verdâtre ; ce n'est pas que cette couleur soit déplaisante en soi ; mais sans présenter aucun avantage spécial, elle s'écarte trop des tons ordinaires de la chevelure humaine : c'est une anomalie. Jugement arbitraire, dira-t-on ! Routine du goût ! Respect servile de la mode et des usages ! Non, dans cette antipathie instinctive il y a autre chose. Elle a ses raisons objectives. Ces anomalies nous sont à bon droit suspectes, comme dérogation à des usages justifiés par une longue expérience ; n'ayant aucune utilité appréciable, elles sont évidemment accidentelles ; elles nous donnent l'impression d'un organisme dans lequel il y a quelque chose de dérangé.

Cette idée empirique du type moyen de l'espèce nous est

la superposition des images. Critique du jugement, LI, § XVII, Cf. le procédé photographique des images composites.

donc utile dans la pratique et a une certaine valeur objective. Au reste elle est assez vague, et l'on ne peut fonder sur elle de jugements bien solides.

Pour lui donner plus de consistance, on a essayé [1] de la déterminer scientifiquement. La chose est facile. Il suffit de procéder par statistiques. On relève les mesures d'un certain nombre d'individus pris au hasard, on en prend la moyenne, et l'on a ainsi tous les éléments requis pour déterminer les proportions de l'homme moyen. Il serait même possible, en reliant d'un trait continu les points ainsi obtenus, d'obtenir un dessin schématique qui nous permettrait de nous représenter visuellement cet idéal.

Je doute cependant que ces recherches présentent pour l'esthétique un intérêt majeur.

Le type moyen se trouve compris parmi les types normaux ; il a donc une certaine beauté ; mais on n'a aucune raison pour lui attribuer une beauté éminente. Pourquoi la perfection serait-elle dans cette moyenne arithmétique ? De ce qu'en fait les proportions esthétiques du corps varient entre certaines limites qui ne peuvent être dépassées sans inconvénient, il ne s'en suit nullement que l'*optimum* soit précisément au centre de l'intervalle compris entre ces deux limites. Considérons par exemple les variations de la taille. On peut dire qu'une belle taille ne doit être ni trop grande ni trop petite ; il ne faut être ni un géant ni un nain ; mais nous n'en saurions conclure que la belle taille est précisément la taille moyenne. Pourquoi celle-ci serait-elle particulièrement avantageuse, ou prouverait-elle un meilleur tempérament ? Comme le fait remarquer Cournot [2] dans la critique très pénétrante qu'il a faite de l'idéal moyen, les

1. Quetelet, Fritsch, Paul Richer. V. son *Canon des proportions du corps humain* et son *Introduction à l'étude de la figure humaine.*

2. *Essai sur le fondement de nos connaissances*, Hachette, 1851, t. I, p. 374. Voir aussi la remarquable démonstration par laquelle il prouve que le type que l'on obtiendrait par ce procédé de moyennes risque beaucoup d'être physiologiquement et même géométriquement impossible. Ce serait un hasard merveilleux si toutes les mesures ainsi prises s'ajustaient ensemble de telle sorte que la figure pût se construire.

causes qui tendent à abaisser la taille normale sont plus nombreuses que celles qui tendent à l'élever ; en sorte que la moyenne des tailles doit être plutôt au-dessous du niveau exigible. Il serait d'ailleurs tout à fait impossible de déterminer exactement ce niveau. On ne saurait dire, à quelques centimètres près, quelle doit être la taille d'un homme bien constitué. L'idéal est nécessairement très flottant, et en essayant de le préciser, on fausserait plutôt la notion que nous devons nous en faire. La méthode la plus empirique, celle qui consiste à établir le type normal sur une simple moyenne d'impressions, serait préférable encore à ce procédé pseudo-scientifique, à ces fausses précisions. Défions-nous des solutions simplistes. La ligne de beauté n'est pas dans le trait moyen ; elle n'est pas non plus à une distance déterminée de ce trait ; mais elle s'en approche, s'en éloigne, et parfois se confond avec lui[1]. Le sculpteur qui se propose de représenter un beau corps repétrit la forme moyenne, lui ôtant ici quelque chose pour l'ajouter là ; et il change ainsi toutes les proportions.

La forme normale ne peut être enfermée dans un canon précis; elle comporte une certaine latitude. Il y a un certain nombre de types humains équivalents, obtenus par de légères modifications dans les proportions moyennes ; nous devons supposer que ces modifications sont permises, n'ayant aucune raison pour les croire défendues.

Le mot de *chêne* nous suggère l'image d'un arbre de haute stature, au tronc droit et rugueux, aux branches noueuses, dont les feuilles ont une forme caractéristique ; mais cette image est nécessairement très vague, très indistincte ; et elle doit l'être, pour avoir une généralité suffisante. Si on essaie de la préciser, elle ne représentera plus le chêne,

1. M. Griveau (voir ses *Éléments du beau*, Paris, F. Alcan, 1892, et sa *Sphère de beauté*, Paris, F. Alcan, 1901) a établi cette loi, qu'en général nous ne mettons pas notre idéal dans le juste milieu, qui marquerait au contraire la zone d'indifférence du goût, mais en deux points situés l'un en deçà, l'autre au delà. Déjà nous avons trouvé, dans l'effet esthétique de la sensation lumineuse, une manifeste application de cette loi.

mais l'image d'un chêne particulier. La ressemblance que tous les chênes ont entre eux est une ressemblance abstraite, consistant dans la présence de caractères communs. Jamais l'idée ne viendra à personne de construire par un procédé quelconque, par superposition d'images, ou par calcul de moyennes, le type idéal du chêne, et de mesurer ensuite la beauté des individus d'après leur plus ou moins grande conformité à ce type. Qu'ils aient telle ou telle disposition particulière de rameaux, peu importe, ils sont libres de se développer à leur guise, pourvu qu'ils se conforment seulement à la *loi de croissance* de l'espèce. Ce que nous disons de ce type organique, nous le dirons de tout autre. Dans toute espèce il y a une forme normale, ou plutôt une normale des formes, qui peut-être définie d'une manière abstraite, et même jusqu'à un certain point représentée par une image ; mais elle autorise toujours des modifications individuelles plus ou moins amples : toute tentative pour la déterminer avec précision est un leurre.

Il n'y a qu'une façon de déterminer les formes normales d'une espèce ; c'est de les chercher dans les individus qui sont nés et ont grandi dans les conditions les plus favorables de développement. Si après avoir éliminé tous les exemplaires de l'espèce manifestement défectueux, ceux dans lesquels on peut signaler une tare héréditaire, une cause de dégénérescence ou une évidente difformité, on trouve encore une certaine variété de types, il faut les considérer comme également normaux. Ce n'est pas à dire pour cela qu'ils seront tout à fait équivalents ; on peut avoir quelque raison objective pour attribuer aux uns plus de beauté qu'aux autres ; on admirera davantage ceux qui ont une supériorité quelconque d'organisation, qui sont les mieux armés, les plus robustes, les plus agiles, ou les plus brillants de couleur, ou les plus gracieux d'allure ; on peut en un mot établir encore entre eux une hiérarchie, au nom d'un principe esthétique quelconque, mais ce sont des considération d'ordre tout différent, qui n'ont plus aucun rapport avec le type spécifique ; nous jugeons ces individus chacun

pour leur compte, comme nous le ferions s'ils n'appartenaient pas à la même espèce.

De l'idéal spécifique.

Non seulement nous nous refuserons à voir dans le type moyen l'idéal de l'espèce ; mais nous doutons fort qu'il soit possible d'assigner à l'espèce un idéal déterminé quelconque.

Il est facile de voir par quelle série de réflexions on en est arrivé à accorder tant d'importance à la détermination du type spécifique. Laissons-nous aller un instant à ce courant d'idées.

Quand on considère la variété et l'originalité des formes végétales ou animales, par analogie avec les procédés de l'art humain on se les représente volontiers comme autant d'idées plastiques qui auraient été préconçues avant d'être réalisées par la nature ; quand on admet surtout, comme une expérience sommaire devait le faire croire, que les espèces sont immuables et par conséquent n'ont pu être formées que d'un coup, par création instantanée, cette façon de se représenter leur genèse devient plus vraisemblable encore. La croissance des êtres nous apparaît donc comme régie par une idée directrice formée d'après un modèle idéal, bien déterminé, particulier à chaque espèce ; et ils devront être estimés d'autant plus beaux qu'ils se rapprocheront davantage de cet idéal. Dès lors la tâche de l'esthétique se trouve toute indiquée. Il s'agit de retrouver ce type idéal de l'espèce. Le problème à résoudre semble au premier abord très difficile. Les conditions en sont déconcertantes. La nature ne nous a pas mis dans ses confidences. Nous la voyons à l'œuvre sans pouvoir l'interroger. Muette, patiente, elle travaille. Des formes apparaissent, presque toutes magnifiques. Mais rendent-elles exactement son idée ? Entre toutes les variantes d'un même type, quelle est la plus conforme à ses intentions secrètes ? Voilà ce qu'il nous faut découvrir. — La difficulté pourtant n'est pas insurmontable. Le type de

l'espèce ayant une valeur objective, puisque les formes organiques ont une réelle tendance à le reproduire, il doit nous être possible de le reconstituer. On nous montrerait un certain nombre de médailles assez dissemblables, frappées à l'effigie d'un même souverain, qui ne nous serait d'ailleurs connu que par ces médailles mêmes ; en procédant avec quelque méthode, nous finirons par déterminer quelle doit être l'effigie la plus ressemblante. De même pour le type de l'espèce. Peut-être n'a-t-il jamais été réalisé dans sa perfection. Mais à l'aide des copies défectueuses que nous en possédons, nous pouvons le reconstituer méthodiquement. En opérant sur un nombre de cas suffisant, nous le verrons se dégager des causes accidentelles qui tendent à l'altérer. Les variations accidentelles se neutralisant à la longue, il devra finir par nous apparaître dans sa pureté. Telle est la fonction propre de l'artiste. Il construit des figures idéales, dans lesquelles il s'efforce de se représenter la forme animale ou la forme humaine dans sa généralité typique, dégagée de tous les accidents du tempérament individuel, et il obtient ainsi des images d'une surprenante beauté, d'une majesté souveraine, parce qu'elles réalisent l'idée même de l'espèce !

Toutes ces idées se tiennent. Admettez l'hypothèse initiale, c'est-à-dire l'existence objective d'un type idéal et fixe suivant lequel tendraient à s'organiser tous les êtres de même espèce, tout le reste s'ensuit logiquement ; et nous voilà autorisés à reconnaître dans le type spécifique l'idéal de beauté. Mais nous ne pouvons plus admettre la fixité de l'espèce. Dès lors toute la métaphysique du beau que l'on a fondée sur cette hypothèse, et l'art qui en est l'expression, se trouve porter à faux. Tout le système s'écroule. La théorie de l'évolution, qui a renouvelé les sciences de la nature, doit transformer à son tour l'esthétique. Il est impossible que nous conservions des principes de goût et une forme d'art qui reposent sur des idées surannées. La nature n'a pas d'idées fixes ; les espèces se transforment; il nous est impossible de croire que les organismes, dans leurs variations individuelles. tendent à se rapprocher d'une forme idéale, d'un éternel modèle dans lequel

serait leur perfection[1]. Qu'on ne nous parle plus, si ce n'est par métaphore, du génie de l'espèce travaillant à modeler toutes les formes individuelles suivant un idéal commun. Chaque organisme a son génie particulier. Dans ces conditions, la détermination du type spécifique n'a plus qu'une très médiocre importance esthétique. L'individu doit être jugé en lui-même et non d'après son espèce ; il n'y a d'intérêt à le comparer à son groupe que pour apprécier sa valeur relative en cherchant s'il est ou non ce que l'on peut trouver de plus parfait en son genre. C'est ainsi que l'on jugera de la beauté d'une machine, d'une locomotive par exemple, par comparaison avec les machines de même espèce, mais sans songer un instant à tirer de cette comparaison un type spécifique, qui serait l'idéal de l'espèce locomotive.

Gardons-nous surtout de la tendance que nous avons à donner un idéal commun à diverses espèces.

Comme nous jugeons de la beauté des individus d'après leur conformité au type moyen de leur espèce, nous sommes portés à juger de la beauté des espèces d'après leur conformité au type moyen du genre ; et même, étendant encore ce principe, nous jugeons des genres eux-mêmes d'après une sorte d'idéal commun, qui serait comme la norme de tous les types animaux. On dira par exemple que la tête du lion est trop grosse, celle de l'autruche trop petite ; on trouvera démesurément allongés les membres de la girafe. Sur quoi se fonde-t-on pour parler ainsi ? Ce n'est pas sur des raisons de finalité ; c'est seulement sur une moyenne d'impressions. Ces proportions nous choquent comme s'écartant trop de celles que nous sommes habitués à rencontrer chez la plupart des animaux. Il est évident qu'il y a là un abus. En dehors de l'espèce, le principe des moyennes perd toute signification. Il n'est pas vraisemblable que la nature se soit proposé de donner à tous les animaux les mêmes pro-

1. Tout au plus peut-on croire que les formes plastiques, dans leur évolution, ont une tendance à s'arrêter à certaines positions d'équilibre plus stables que d'autres, ou particulièrement avantageuses, ce qui restreindrait le nombre des combinaisons possibles et donnerait à la notion du type spécifique une certaine objectivité.

portions, et ne se soit écartée de cet éternel modèle que par maladresse ou accident. Il est vraisemblable au contraire que ces extrêmes différences ont leur raison d'être ; plus elles sont fortes, plus il y a lieu de croire qu'elles résultent d'une adaptation. Ces types, qui nous semblent excentriques parce qu'ils s'écartent beaucoup de la moyenne, sont peut-être les plus logiques de tous ; le principe qui a présidé à leur organisation a été appliqué systématiquement, jusque dans ses dernières conséquences ; et c'est ce que notre routine prend pour de l'exagération.

Dans l'espèce même, quand il se présente des races bien caractérisées, il n'y a aucune raison pour les rapporter à un idéal commun ; il vaudrait mieux établir pour chaque race une moyenne particulière. Il est probable en effet qu'ici encore les types extrêmes ont leur raison d'être et sont adaptés à un mode d'existence différent ; il est possible que ceux qui s'écartent le plus de la moyenne soient les plus parfaits. Dira-t-on que le chien idéal doit tenir un juste milieu entre le dogue, le lévrier et le caniche ? Dira-t-on que les plus beaux nègres sont ceux dont le type se rapproche le plus du blanc, et que les plus beaux blancs sont ceux qui ressemblent le plus à des nègres, l'idéal étant entre les deux, dans le mulâtre ? Ce seraient autant d'absurdités esthétiques ; c'est pourtant à cette conséquence qu'il faudrait aboutir, si l'on appliquait dans l'espèce le principe de l'idéal commun. Il y a plus de chance de trouver la beauté dans les races pures, nettement différenciées, que dans les types neutres, croisés et moyens.

La théorie de l'idéal spécifique nous induisait à blâmer les variations individuelles ; elle imposait aux types organiques, au moins dans les limites de l'espèce, une loi de convergence, et l'obligation de se rapprocher autant que possible du commun idéal. Abandonnant cette théorie, notre esthétique admettra les divergences.

Nous trouvons une première divergence nécessaire dans la différenciation de l'idéal masculin et de l'idéal féminin ; puis la différenciation des races, qui doivent chacune avoir leur

idéal particulier ; et dans la même race, il est nécessaire encore d'établir un certain nombre de types qui auront chacun leur beauté propre. Tous les hommes sont tenus d'avoir des formes normales ; mais dans ces limites, les variations individuelles sont autorisées, et je dirai même recommandées. Pourquoi seraient-ils tenus de se tous ressembler ? Il y a au contraire un intérêt social à ce qu'apparaissent des types humains différenciés, adaptés à des fonctions diverses ; la seule limite à cette différenciation est justement que les types individuels, par excès d'originalité, ne deviennent pas excentriques et insociables. Cette divergence des types augmente la valeur propre de l'individu ; pour être vraiment quelqu'un, il faut n'être pas comme tout le monde. Elle augmente la valeur totale de l'espèce. L'humanité, prise dans son ensemble, nous apparaîtra comme quelque chose de plus beau et de plus riche, si elle nous présente un plus grand nombre d'individualités distinctes, ayant leur caractère propre. Supposez que tous les animaux aient été organisés sur le même type ; cette reproduction constante d'une même forme à un nombre indéfini d'exemplaires ne vaudrait pas assurément la variété des formes actuelles. Il en est de même dans l'espèce ; la différenciation des types a aussi sa valeur. Elle rend plus désirable la multiplication des individus. Qu'il y ait sur la terre un millier de mouches ou des centaines de milliards, qu'importe, c'est toujours la même mouche. L'espèce peut pulluler plus ou moins, cela est à peu près indifférent. Mais qu'il y ait plus ou moins d'hommes sur la terre, cela est très important s'ils sont suffisamment différenciés. Chacun d'eux apparaît comme un exemplaire unique, comme un modèle original, qui ne saurait être remplacé ; et la valeur totale de l'espèce augmente avec le nombre total de ses représentants.

§ 2. — Tout organisme est d'autant plus beau qu'il est mieux adapté a ses fins

Dans tout être vivant nous pouvons admirer une organisation, une convergence d'un nombre prodigieux de moyens vers une fin commune, une finalité telle que déjà, dès les plus humbles formes de la vie, elle dépasse l'intelligence humaine. Que la vie ait pu apparaître en ce monde, c'est là le plus grand prodige. Dans un insecte minuscule, dans un brin d'herbe, il y a plus de beauté que dans toutes les montagnes du globe et toutes les vagues de l'océan. De l'avènement des êtres organisés dans la nature inorganique date vraiment le règne de la beauté.

Ici encore nous pouvons réserver la question de savoir comment a été obtenue la finalité.

Pour admirer l'organisation animale, nous n'avons pas besoin de savoir si cette manifeste finalité est intentionnelle ou non. La finalité ne suppose pas nécessairement la conscience. Il y a d'autres façons de tendre à un but que de le voir. Qu'importe d'ailleurs à la valeur intrinsèque de l'œuvre la manière dont elle a été faite ? Nous souscririons volontiers à ces paroles de Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné d'architecture*, article *Style*) : « Si la forme indique nettement l'objet et fait comprendre à quelle fin cet objet est produit, cette forme est belle, et c'est pourquoi les créations de la nature sont toujours belles pour l'observateur. Nous trouverons du style dans le mécanisme des ailes de l'oiseau de proie, comme nous en trouverons dans les courbures du corps du poisson, parce qu'il ressort clairement de ce mécanisme et de ces courbes si bien tracées que l'un vole et l'autre nage. Il ne nous importe guère, après cela, que l'on vienne nous dire que l'oiseau a des ailes pour voler, ou qu'il vole parce qu'il a des ailes. Il vole, et ses ailes sont une machine lui permettant de voler. La machine est l'expression exacte de la fonction qu'elle remplit ; nous autres artistes, nous n'avons pas besoin d'aller plus loin. » Nous estimons donc

que toutes les considérations dans lesquelles nous allons entrer sur la beauté de finalité dans les organismes sont indépendantes de l'explication physique ou métaphysique que l'on donnera de cette finalité. Qu'on l'attribue à un concours aveugle de causes mécaniques, à un instinct des cellules vivantes, à l'intervention constante d'une âme qui serait comme la providence particulière de ce petit monde, à un esprit universel ordonnant à la fois le monde entier, elle restera ce qu'elle est et devra être jugée d'après la valeur propre des résultats obtenus.

Cette beauté paraîtra d'autant plus grande que l'on entrera plus avant dans la connaissance de la vie. Un regard superficiel jeté sur les êtres vivants nous montre en eux des formes plus ou moins élégantes, une certaine harmonie de proportions ; mais il ne nous révèle pas les merveilles d'industrie qui ont été réalisées dans la structure du corps. Quand on étudie seulement d'un peu près le squelette d'un mammifère et la façon dont s'emboîtent les vertèbres, la carapace d'un crustacé et le jeu de ses articulations, si bien décomposé en mouvements simples, on est émerveillé de l'ingéniosité des combinaisons. Celui qui ne sait comment est faite une montre pourra en admirer le boîtier et vérifier si elle marche bien, il n'en saurait apprécier la beauté mécanique. Pour apprécier la beauté physiologique des êtres vivants, il faut savoir quel est le jeu des organes internes, comment ils sont en dépendance réciproque les uns des autres, comment s'accomplissent leurs fonctions essentielles. On craint parfois que la science, en nous faisant voir les choses telles qu'elles sont, ne leur enlève leur attrait esthétique : à qui saurait pénétrer par la pensée le mystère de leur structure intérieure, les corps vivants sembleront-ils encore aussi beaux ? Nous répondrons au contraire qu'à cette condition seule on peut se rendre compte de leur réelle beauté.

L'organisme des animaux est donc en général merveilleusement approprié à ses fins. Il ne faut pourtant pas tout louer indistinctement et jusqu'à l'hyperbole, en des

surenchères d'admiration. Il ne s'agit pas ici de nous abandonner au délire sacré, et de chanter à notre tour notre hymne à la nature, mais, j'emploie à dessein cette formule réfrigérante, de mettre les choses au point.

C'est un des principes rationnels de l'art décoratif, que jamais le décor ne doit devenir encombrant au point de rendre l'objet impropre à son usage. Ce principe a parfois été méconnu dans l'organisation animale. On n'oserait admirer cette excroissance de chair qui retombe sur le bec du coq d'inde. Le cerf de la fable déplorait ses jambes grêles et admirait ses bois majestueux. Il avait bien tort en effet, car ses jambes sont parfaites et ses bois discutables. Qu'on les regarde comme une arme, comme un outil ou comme un ornement, ils seront également difficiles à justifier. Ils font bien dans le paysage, nous les trouvons pittoresques ; mais sont-ils réellement beaux ? Cette ramure compliquée sur la tête d'un animal est étrange : au moment surtout où elle bourgeonne, elle est d'un bien fâcheux effet. Le système pileux, dans l'espèce humaine, est-il parfaitement compris ? La chevelure est belle, comme luxe d'une chose utile. Mais l'homme a-t-il lieu d'être fier de sa barbe ? Elle ne nous choque pas parce que nous sommes habitués à la voir. Elle rentre dans le type normal de l'homme. Mais il est difficile d'y voir une réelle beauté.

Les armes offensives ou défensives dont se hérissent certains animaux sont excusables par leur utilité ; elles leur enlèvent pourtant leur forme propre, ce qui est esthétiquement fâcheux : le hérisson. le porc-épic, par exemple, ne sont plus qu'un faisceau de dards. Quand un insecte, pour se dissimuler par mimétisme, prend l'aspect d'une feuille, d'un rameau desséché, d'une épine, d'un petit tas de poussière, il n'a plus sa beauté à lui. Quelques-uns ont imaginé, pour désarmer leurs ennemis par le dégoût, de se rendre répugnants à voir, visqueux, pustuleux, nauséabonds : le moyen est très efficace, mais manque un peu de dignité.

Chez un grand nombre d'animaux, on trouve des organes atrophiés qui ne sont conservés que par une sorte de routine

organique : l'homme lui-même n'est pas exempt de ce défaut[1]. On peut signaler, dans le même ordre d'idées, une tendance de la nature à utiliser, en les appropriant tant bien que mal à des exigences nouvelles, des appareils primitivement destinés à d'autres fonctions. Du même organe elle fera une nageoire, une patte, un bras, une aile, et elle arrivera à force d'ingénieuses retouches à leur faire remplir ces fonctions diverses : il eût été plus élégant et plus pur de créer de toutes pièces pour chaque fonction un organe spécial. Dans un certain nombre d'espèces animales, on trouvera des organes en voie d'évolution, qui ne sont pas encore suffisamment appropriés. En attendant, ils sont assez incommodes.

Il est de bonne règle que les organes d'un animal soient aussi différenciés que possible, chacun d'eux étant spécialement affecté à une fonction. Or, il y a dans presque tout organisme des appareils à plusieurs fins, qui sont assez mal adaptés à l'un de leurs usages. Les membres de l'otarie, qui forment un appareil natatoire vraiment admirable, servent bien mal l'animal quand il est obligé de se déplacer sur le sol : rien de plus pénible à voir et de plus gauche que cette sorte de reptation.

Dans les espèces les plus perfectionnées, il y a d'inutiles complications d'organisme. On voit bien que la main d'œuvre ne coûte rien à la nature. Elle n'hésite pas à obtenir par les moyens les plus compliqués ce qu'il lui serait possible et ce qu'elle est réellement capable d'obtenir par des moyens beaucoup plus simples : ainsi la fécondation, qui dans certaines espèces végétales et animales est assurée par des combinaisons d'une étonnante complexité, quand dans des espèces voisines on trouvera une solution beaucoup plus simple et plus pratique du même problème. Elle vise en général à la sobriété dans la forme extérieure, mais nullement dans l'organisation interne. Cela se constatera surtout dans l'appareil moteur, où il nous est plus facile de nous

1. Voir pour les détails Darwin, *La descendance de l'homme*, et Elie Metchnikoff, *Études sur la nature humaine*, ch. IV.

rendre compte de ce qui pouvait être fait. En effet, si l'homme est médiocre juge de la beauté physiologique, qui exigerait pour être appréciée à sa juste valeur une science supérieure à celle que nous possédons actuellement, dans les questions de pure mécanique il a une compétence particulière[1]. Sur ce point très spécial, il pourrait discuter avec la nature et parfois lui marquer des fautes. Un ingénieur n'aurait pas de peine à trouver dans bien des cas des dispositions musculaires plus simples et aussi efficaces que celles qui ont été adoptées. Tous les mouvements de rotation de l'œil, par exemple, auraient pu être obtenus avec trois muscles droits convenablement attachés. La complication en soi n'est pas un défaut. Nous pouvons même poser en principe que la beauté d'un être est en raison de la complexité des moyens requis pour que sa fin soit réalisée. Qu'il s'agisse en effet d'une production intentionnelle de l'art humain ou d'une production spontanée de la nature, plus ces moyens seront complexes, plus nous aurons lieu d'admirer. Dans l'œuvre d'art nous admirerons l'intelligence ordonnatrice qui a réussi à combiner toute cette série de moyens. Dans les productions de la nature, nous admirerons l'harmonie des forces multiples qui ont dû concourir à réaliser la fin. Dans les deux cas, la valeur de l'œuvre croîtra avec sa complexité, qui lui donnera le mérite de la difficulté vaincue. Comme d'ailleurs les moyens requis pour que la fin soit réalisée doivent être d'abord réalisés eux-mêmes et par conséquent sont eux aussi des fins poursuivies, on peut dire que l'œuvre plus complexe renferme une plus grande somme de finalité. Mais il doit être entendu que la complexité des moyens n'ajoute au mérite qu'autant qu'elle est vraiment requise. Obtenir par des moyens très

1. On n'apprécie pas toujours à sa juste valeur la beauté des machines, qui sont un produit vraiment merveilleux de notre art. Une locomotive, un car électrique, un navire à vapeur, en attendant l'aéronef, c'est le génie humain qui passe. Dans cette lourde masse que dédaignent les esthètes, triomphe apparent de la force brute, il y a autant de pensée, d'intelligence, de finalité, ou pour tout dire en un mot, d'art véritable que dans un tableau de maître ou dans une statue.

compliqués un résultat qui pourrait être obtenu par des moyens beaucoup plus simples, c'est perdre des forces auxquelles on pourrait trouver un meilleur emploi, et mal utiliser celles qui auraient dû suffire : c'est donc un défaut de finalité. Nous avons parfois à le relever dans la nature.

CHAPITRE IV

LA BEAUTÉ DE MOUVEMENT

Point de vue subjectif. — Point de vue objectif. — Valeur esthétique de l'effort.

§ 1. — Point de vue subjectif

Pour déterminer la valeur esthétique des mouvements, on commence d'ordinaire par analyser l'impression qu'ils produisent sur le spectateur. Il me semblerait beaucoup plus naturel de s'enquérir d'abord de l'effet qu'ils produisent sur celui même qui les exécute.

Le mouvement peut nous être agréable ou désagréable par les simples sensations qu'il nous apporte.

En général, ces sensations sont plutôt de nature agréable. Nous avons le désir et le besoin de dépenser les forces que la vie accumule en nous. Chacun de nous est organisé pour fournir journellement une certaine somme d'activité physique : tant que nous ne dépassons pas cette limite, le mouvement nous fait plaisir. L'effort musculaire lui-même n'a rien de pénible en soi. Certains théoriciens semblent l'avoir en horreur ; ils nous font comme une obligation de l'éviter le plus possible. On croirait, à les entendre, que c'est une sorte de sacrifice douloureux auquel nous ne devons consentir qu'à notre corps défendant. C'est là une lourde erreur d'observation, qui malheureusement a vicié sur bien des points l'esthétique du mouvement. Quand nos muscles accomplissent le travail pour lequel ils sont faits, nous n'en souffrons nullement. Comment le jeu régulier de notre appa-

reil moteur se traduirait-il dans la conscience par une sensation douloureuse ? Cela serait inexplicable, et cela n'est pas. Un être sain, robuste, bien constitué, aime à contracter énergiquement ses muscles. La sensation même d'effort n'a donc rien de désagréable ; elle peut nous donner, quand elle est portée à une certaine intensité sans aller jusqu'à la fatigue, un véritable plaisir musculaire.

Mais on appauvrirait singulièrement le plaisir du mouvement, et l'on s'expliquerait bien mal sa valeur esthétique, si on le réduisait à un plaisir brut et purement sensuel ; il faut tenir compte des sentiments d'ordre supérieur qui accompagnent la sensation physique.

Nos mouvements tendent normalement à des fins pratiques ; nous nous servons de nos muscles, non pour le plaisir de les faire jouer, mais pour nous transporter là où nous avons besoin d'aller, pour saisir des objets, pour écarter des obstacles, pour obtenir en un mot quelque résultat effectif. Même dans les mouvements de jeu, nous ne nous agitons pas au hasard ; nous nous proposons un but au moins fictif, pour intéresser le jeu. Quand un enfant se livre, par exubérance vitale, à des gambades désordonnées, si la série de ses mouvements est incohérente, chacun d'eux a une fin pratique : bondir ici ou là, de telle manière, à telle hauteur. Dans tout mouvement il y a un désir ; dans tout effort un vouloir. La véritable loi de notre activité musculaire est une loi de finalité. Ce fait a des conséquences importantes. Il est impossible que cette idée de la fin à laquelle tend chacun de nos mouvements n'intervienne pas comme facteur dominant, pour déterminer le plaisir que nous avons à nous mouvoir de telle ou telle manière. Quand j'étends la main pour saisir un objet, rien ne peut m'être plus agréable que de l'atteindre. Quand je marche, j'ai un but : je désire avant tout y arriver au plus vite. Tout mouvement qui m'y porte me satisfait.

Cette constante préoccupation du résultat à atteindre modifie du tout au tout la manière dont nous sommes affectés par nos propres sensations. Considérez par exemple une sensation comme celle d'effort, qui par elle-même n'a pas de

caractère affectif très prononcé, et qui serait plutôt agréable dans son degré moyen. Si nous étions des êtres simplement sensuels, ne cherchant que l'attrait de la sensation physique, c'est dans le jeu modéré de nos muscles que nous trouverions le plus d'agrément, et en conséquence la loi de notre activité serait une loi d'effort moyen. Mais nous sommes des êtres utilitaires ; c'est à l'utile même que nous prenons plaisir. Notre effort nous semblera donc agréable dans la mesure de son efficacité. Si nous le sentons bien appliqué, supérieur à la résistance extérieure, il ne sera jamais déplaisant ; jusque dans ses degrés extrêmes, il restera triomphant et joyeux. Le cycliste qui donne toute sa vitesse, l'ascensionniste qui gravit une pente raide, le nageur qui se porte en avant par grands élans rythmiques ne ménage certes pas son effort. Dans chacun de ses mouvements il met toute son énergie musculaire disponible ; mais ses efforts restent agréables, parce qu'il sent bien que rien n'en est perdu. Au contraire tout effort perdu nous impatiente, nous irrite : rien n'est pénible comme de marcher sur une terre fangeuse et collante ou sur un terrain mouvant, où le pied ne peut trouver un ferme appui. On souffre de l'effort perdu. A dépense égale d'énergie, un nageur trouve toujours plus pénible de remonter un courant que de le descendre ; c'est qu'il lui semble intolérable de se donner tant de mal pour si peu avancer.

Nous nous appliquons donc, non pas à restreindre au minimum notre activité totale, mais à obtenir, pour une dépense donnée d'énergie, le plus grand résultat. Nous ne disons pas : le moins d'effort possible ! Nous disons : le moins d'effort perdu ! Le programme n'est pas du tout le même. Il est étrange qu'on ait pu s'y tromper.

Les sensations désagréables en elles-mêmes qui peuvent accompagner un mouvement nous affecteront plus encore, quand elles seront de nature à nuire à sa bonne exécution. Tel est l'effet produit sur le marcheur quand il achève son étape, le pied meurtri ou serré dans une chaussure trop étroite ; la douleur qu'il appréhende à chaque pas l'empêche

de poser franchement le pied sur le sol, et lui paraît d'autant plus irritante qu'elle nuit davantage à sa marche. Le plus léger malaise produit par un vêtement incommode est intolérable, quand il s'agit d'exécuter un mouvement difficile, qui demande de la précision. Le mouvement le plus désagréable, c'est le mouvement gêné.

Tout mouvement inusité est pénible par l'attention qu'il exige, et l'effort que nous devons faire pour ordonner suivant un rythme nouveau le jeu de nos muscles. On sait ce que coûte l'apprentissage de tout exercice physique. Songez au novice qui prend une leçon d'escrime, à la petite fille qui s'exerce au piano, à l'écolier qui s'essaie à prononcer un mot étranger dont l'intonation ne lui est pas familière. Que d'effort pour obtenir le résultat voulu ! Quand au contraire on sait comment s'y prendre, cette fatigue supplémentaire disparaît, et il ne reste plus que la sensation physique de l'effort, qui est bien peu de chose dans tous les cas.

Telles étant les conditions de l'aisance dans le mouvement, il n'y a même pas lieu de nous demander si elle a une valeur esthétique. La chose est trop évidente. Le plaisir du mouvement vaut parce qu'il est désirable en lui-même ; il vaut, comme tout bien-être physique, pour l'harmonie vitale qu'il nous signale ; il vaut parce qu'il est en rapport direct avec la perfection du mouvement. La première et essentielle condition pour qu'un mouvement nous plaise étant que nous le sentions parfaitement adapté à sa fin, du plaisir que nous y prenons nous sommes en droit de conclure à sa réelle beauté : elle est affirmée par ce plaisir même. Pour que les mouvements agréables aient un caractère de beauté, il n'est pas nécessaire qu'ils soient perçus du dehors par un spectateur ; il n'est même pas nécessaire que celui qui les exécute se fasse le spectateur imaginaire de sa propre activité, et se figure l'impression qu'il en recevrait s'il voyait quelqu'un se mouvoir ainsi : ils ont leur beauté en eux-mêmes. Cette beauté intrinsèque, nul ne peut mieux l'apercevoir et la goûter que l'agent lui-même. En fait, nos propres mouvements nous donnent une impression esthétique. Il faudrait

être aveugle pour ne pas voir que de très bonne heure, peut-être même avant de prêter aucune attention à la façon dont se meuvent les autres, l'enfant jouit esthétiquement de sa propre activité. Il sait très bien ce que c'est que de se bien ou mal mouvoir ; il sait apprécier en lui-même l'adresse, l'agilité et la vigueur ; il est fier de courir vite, humilié de se laisser choir ; et ce sont là, à n'en pas douter, des sentiments esthétiques. Je ne doute même pas que les jeunes animaux ne mettent dans leurs mouvements de jeux quelque coquetterie ; et qu'est-ce que la coquetterie, si ce n'est le premier éveil du sentiment de la beauté personnelle ? Ces sentiments ne font que se développer avec l'âge ; ils jouent un rôle dans tout exercice physique. Le marcheur qui se sent souple, dispos, et va son chemin d'un pas élastique ne jouit pas seulement de l'aisance de ses mouvements ; il sent leur harmonie ; il a conscience de *bien marcher*. Les grands déploiements de vigueur ne vont jamais sans un sentiment de fierté. Sur la figure de l'athlète qui vient d'exécuter un tour de force, vous verrez toujours un orgueilleux sourire : il est évident qu'il s'admire lui-même, avec un véritable désintéressement esthétique, comme il admirerait toute autre personne qui en ferait autant.

§ 2. — Point de vue objectif

Plaçons-nous maintenant au point de vue objectif. On s'est efforcé d'expliquer le plaisir que nous prenons au spectacle des mouvements gracieux par des raisons toutes subjectives et de pur sentiment. Ils nous sont agréables à voir, dira-t-on, par la manière dont ils stimulent la vue, par la facilité avec laquelle nous les suivons du regard, et surtout par un effet de sympathie. Quand nous regardons un être qui se meut avec une évidente aisance, nous nous mettons en imagination à sa place, nous nous figurons le plaisir qu'il prend à se mouvoir, et prenons nous-mêmes ce plaisir en nous le représentant. Quand au contraire nous percevons dans les mouvements d'un être quelque signe de maladresse, de lour-

deur, d'impuissance, de fatigue, de gêne, nous en souffrons pour lui et avec lui ; et c'est ce qui nous rend ses mouvements désagréables à voir. — Nous ne pouvons accepter cette explication. Sans doute cette sympathie existe et contribue à nous faire paraître ces mouvements *désagréables ;* mais ce n'est pas elle qui nous expliquera comment ils nous paraissent *disgracieux*. En les qualifiant ainsi, nous ne les jugeons pas au point de vue de notre agrément, mais au point de vue de leur valeur. Nous les désapprouvons. Nous estimons qu'ils ne sont pas ce qu'ils devraient être. La gêne visible avec laquelle ils sont exécutés nous montre qu'ils sont gauches, maladroits, défectueux. Nous pourrions nous désintéresser personnellement de ce malaise, le percevoir sans aucune espèce de commisération, le constater même avec un malin plaisir, il n'en restera pas moins pour nous quelque chose de laid, parce qu'il restera toujours *signe d'imperfection*. De même les mouvements exécutés avec aisance nous donnent l'impression esthétique de la grâce, non parce que nous jouissons par sympathie de cette aisance, mais parce qu'elle témoigne de l'adresse, de l'élégance mécanique, en un mot de la perfection avec laquelle ils ont été exécutés.

Nous nous disons qu'il est bien de se mouvoir de la sorte, qu'on ne saurait mieux faire ; dans ces gestes, dans ces attitudes, nous percevons une beauté objective, indépendante de nos impressions personnelles, un art véritable dont nous jouissons en artistes. Nous goûtons davantage des mouvements exécutés avec une visible expression de joie et d'aisance, parce que le plaisir qu'y prend l'exécutant est la preuve la plus significative de leur réelle perfection, tandis qu'un froncement de sourcils, un soupir, un rictus d'effort signalerait un secret défaut dans sa façon de se mouvoir. Pour revenir à la distinction un peu ténue mais nécessaire que nous avons faite à plusieurs reprises, je dirai que cette façon de se mouvoir ne nous paraît pas belle parce qu'elle nous est agréable, mais qu'elle nous est agréable parce qu'elle nous paraît belle.

Esthétique quand nous la percevons en nous-mêmes, l'exacte adaptation des mouvements à leur fin devra garder la même valeur quand nous la percevrons au dehors. Du moment en effet qu'elle ne doit pas sa valeur au plaisir même qu'elle nous donne, mais à la perfection dont elle est le signe, peu importe qu'elle soit remarquée en nous-mêmes ou en dehors de nous, dans nos propres mouvements ou dans un mouvement étranger. Nous devrons en juger de même.

L'habitude que nous prendrons de juger de la beauté des mouvements, non par de simples apparences, mais par leur qualité réelle aura sur notre goût cet excellent effet, de le rendre plus sobre. Plus nous avancerons en expérience, moins nous risquerons de nous laisser prendre aux grâces affectées, maniérées. Qu'est-il en effet besoin, pour nous plaire, qu'on fasse parade de la facilité avec laquelle on se meut ? C'est faire trop peu d'honneur à notre perspicacité. La grâce vraie nous suffit ; nous saurons bien la reconnaître, sans qu'on la mette pour ainsi dire en dehors ; ce n'est pas à elle de se mettre en évidence ; c'est à nous de la discerner. Devant une personne qui affirme trop l'élégance de ses gestes, l'observateur un peu délicat se sentira gêné, comme nous le sommes au théâtre devant un acteur qui force ses effets : pour qui nous prend-il ? S'imagine-t-il que nous ne saurions le comprendre à demi-mot ? La grâce prétentieuse qui veut attirer sur elle les regards se reconnaît immédiatement à ce signe : le petit mouvement en plus. C'est un doigt qui se relève, la tête qui se penche, un léger dandinement des épaules, un petit sautillement, une fioriture quelconque ajoutée pour l'effet au mouvement pratique. Quand notre goût sera tout à fait exercé, nous exigerons qu'il n'y ait absolument aucun geste en plus ; et c'est justement le mouvement le plus pratique qui nous semblera le plus gracieux [1].

1. Pour plus de détails, voir mon *Esthétique du mouvement*, Paris, F. Alcan 1889, p. 165 et suivantes. J'y étudie surtout l'expression de l'aisance au point de vue empirique. La théorie présente rectifie donc et affermit, sur quelques points de détail, mes anciennes idées.

Il y a sans doute dans cette évaluation quelque chose de conjectural. Bien des méprises sont possibles. Nous serons tentés notamment de trouver plus aisés les mouvements que nous-mêmes exécuterions le plus facilement, ou encore ceux que nous sommes plus habitués à voir. Ce serait une grande chance si des jugements portés de la sorte à la légère, sur première impression, tombaient juste. Avant de blâmer ou de louer, il faudrait donc s'informer, se mettre au courant, acquérir dans ces questions la compétence voulue. Celui-là seul est bon juge de la grâce réelle des mouvements qui s'y connaît et y a réfléchi. Comment en effet pourra-t-on comprendre que tel geste est bien ou mal exécuté, si l'on ne sait pas comment il faut se mouvoir ? Reprenons l'exemple classique du patinage. Nous trouvons gracieux le patineur dont tous les mouvements sont parfaitement adaptés à l'équilibre et à la propulsion. Mais je me demande comment l'on pourra juger de cette parfaite adaptation, à quoi l'on reconnaîtra que tel mouvement est vraiment utile et tel autre nuisible, si l'on n'a aucune compétence en fait de patinage. Le premier venu distinguera sans doute la parfaite gaucherie de la parfaite élégance ; mais les fines nuances de la grâce réelle lui échapperont nécessairement. De même pour tous les exercices du sport. De même pour la simple façon de marcher, de tenir un outil. De même pour les allures de la locomotion chez l'animal. Pour juger de leur grâce réelle, il faut avoir observé, réfléchi, analysé. Ici encore, il faut s'y connaître.

On me dira que les façons de se mouvoir les mieux entendues ne sont pas toujours celles qui donnent le mieux l'impression de l'aisance et qui par conséquent ont le plus de grâce. Ainsi, pour obtenir un maximum de vitesse, les champions de la marche à pied ou de la course ont adopté des allures artificielles, qui sont certainement très bien comprises, au point de vue mécanique, mais qui non moins certainement sont disgracieuses à voir. N'y a-t-il pas ici conflit formel entre la raison et le goût ? Et le théoricien, qui jugerait de la grâce par calcul, ne serait-il pas exposé à la voir dans des mouvements très peu esthétiques.

Que la beauté rationnelle produise un effet de laideur, oui, cela est inquiétant. Il faut être bien sûr de ses théories pour les maintenir contre une impression aussi forte. Si donc le raisonnement nous amène à un résultat trop paradoxal, réfléchissons encore, demandons-nous si nous n'avons pas négligé quelque importante condition de beauté. Mais cette vérification faite, ayons le courage de notre opinion et maintenons absolument nos conclusions théoriques. En cas de conflit définitif entre la raison et le goût, c'est au goût de céder, le bon goût devant être la raison même.

Les mouvements de réelle aisance font parfois mauvaise impression ? — Sur qui, demanderai-je. Sur celui qui s'y connaît, ou sur celui qui n'y entend rien ? Il ne faut pas s'étonner si les jugements rectifiés par la réflexion ne coïncident pas avec les jugements de l'homme inexpérimenté, qui décide des choses par routine et première apparence. — Mais celui même qui s'y connaît le mieux éprouve cette impression fâcheuse? — C'est affaire d'habitude. Notre goût n'aime pas à être dérangé. Quand nos yeux sont habitués à certaines allures, ils les considèrent comme normales ; ils ont plaisir à les retrouver. Un brusque changement, même fondé en raison, les déconcerte. Quand bien même je me serais convaincu par raisonnement que certaines façons de se mouvoir sont plus utiles, mieux entendues, plus aisées que d'autres, mon goût, en retard sur mon raisonnement, ne se décidera pas aussitôt à les trouver plus gracieuses. Elles me gêneront. Figurons-nous des chevaux qui ne connaîtraient d'autre allure que le pas et le trot ; que l'un d'eux s'avise de galoper : ses camarades trouveront cette nouvelle allure ridicule. Mais peu à peu ils s'y feront ; et ils finiront par la trouver plus gracieuse qu'une autre, ayant reconnu à l'expérience qu'elle est plus commode pour aller vite. Il en sera de même pour nous. C'est aux mouvements qui décidément seront reconnus les plus aisés, les mieux adaptés, que nous finirons toujours par attribuer le plus de grâce. Appliquons-nous à juger de ce genre de beauté aussi objectivement, aussi scientifiquement que possible : peu à peu nos sentiments se

mettront d'eux-mêmes d'accord avec cette connaissance plus développée. Mais le mieux est d'arriver à ce résultat le plus tôt possible, en réagissant contre des impressions que nous savons irrationnelles, en nous incitant à celles que nous devrions éprouver si nous étions tout à fait raisonnables.

§ 3. — Valeur esthétique de l'effort

Je ferai une dernière recommandation : ne laissons pas s'affadir notre idéal de la beauté de mouvement. N'abusons pas, quand nous en parlons, de ce mot de grâce, qui éveille plutôt des idées d'agrément, de charme sensible qu'une idée de perfection.

Même dans notre idéal de la grâce, nous devons mettre un élément dynamique. La grâce supérieure est faite, non seulement d'aisance, mais aussi de force.

Nous pouvons accorder une valeur esthétique aux attitudes qui excluent tout malaise, toute contrainte, telles les attitudes de repos, mais à une condition, c'est que l'on y sente encore de l'énergie en réserve. L'homme recru de fatigue qui s'affaisse sur le sol et semble y déposer ses membres pièce à pièce offre un spectacle disgracieux ; mais il y a de la grâce dans le repos de l'homme qui encore en pleine force s'accorde un instant de repos, laisse ses muscles se détendre et jouit de son propre bien-être. Plus gracieuses encore sont les attitudes actives, qui marquent une des phases d'un mouvement et qui elles-mêmes sont adaptées à une fin pratique, comme d'écouter, de regarder, etc.

On aurait donc tort de chercher la grâce, comme on le fait parfois, dans les gestes retombants, dans les attitudes alanguies. Je sais que l'expression de la faiblesse, de la mélancolie, de la tristesse a quelque chose de touchant, qui attire les âmes un peu débiles ; j'admets que dans certaines dispositions d'esprit nous soyons comme choqués par le spectacle de mouvements vifs et joyeux, qui seraient trop en désaccord avec nos sentiments intimes ; toute

dépression nous fait trouver un charme particulier aux mélodies en mineur, aux rythmes lents, aux teintes pâles et indécises, aux gestes de moindre effort.

Mais nous ne devons pas nous laisser aller à ces sympathies de la faiblesse pour la faiblesse, à cette prédilection des êtres déprimés pour les impressions déprimantes. Ce n'est pas dans nos moments d'affaissement psychique ou physiologique, quand nous sommes au-dessous de nous-mêmes, mais dans nos moments de vitalité et d'énergie que nos sympathies ont une valeur. Sur tout ce qui a trait à la grâce physique, consultons les impressions d'un être sain, bien équilibré, énergique, la réponse ne sera pas douteuse. Au reste il ne s'agit pas ici de nos convenances personnelles, mais de beauté objective. A coup sûr la langueur physique n'est pas un idéal ; nous ne saurions un instant la regarder comme un signe de supériorité ; ce n'est donc pas dans ses attitudes et son expression mimique que nous devrons chercher la véritable grâce. — Il faut aussi se garder ici des illusions de l'attrait sexuel. Quand un homme parle de la grâce, il pense à la grâce féminine, et la voit plutôt dans les mouvements et les attitudes qui rendent à ses yeux la femme plus attrayante. Prenant pour lui-même un idéal de force active, par contraste il se formera des mouvements féminins un idéal de douceur un peu molle et nonchalante. Ainsi il se trouve qu'il mesure la beauté des mouvements de la femme, non pas à leur perfection réelle, mais à un agrément tout subjectif. Gardons-nous de ces suggestions de l'égoïsme sensuel ! Une fois pour toutes décidons-nous à regarder la femme comme un être indépendant, qui vaut et doit valoir par lui-même et pour lui-même, qui a droit à son développement personnel ; et nous rectifierons cette idée, trop mesquine et vraiment humiliante pour elle, que nous faisons de sa grâce.

On trouvera peut-être que c'est insister bien longtemps sur des questions d'ordre secondaire. Mais la beauté de mouvement n'est pas du tout chose secondaire en esthé-

tique : elle doit au contraire être prise tout à fait au sérieux. La façon dont un être se meut contribue presque autant que la perfection des formes à déterminer sa beauté ; on pourrait même dire que dans bien des cas la question de mouvement prime la question de forme, la structure de chaque être étant subordonnée aux mouvements qu'il doit exécuter. Nous qui mettons notre amour-propre à bien juger de la beauté des formes, nous devrions nous appliquer avec autant de scrupule à bien juger en toute occasion de la beauté des mouvements.

CHAPITRE V

LA BEAUTÉ DE PENSÉE

Beauté de forme. — Beauté de fond. — Qualités esthétiques de la pensée. — La pensée dans l'art.

Nous ne saurions trouver d'exemples plus significatifs de beauté intellectuelle que dans les belles œuvres littéraires. Non seulement en effet elles sont le produit de l'intelligence; mais on peut dire qu'elles sont pensée pure. Ce que nous admirons en elles, ce n'est pas, comme dans une machine ou un organisme, une forme matérielle sur laquelle l'esprit a laissé son empreinte ; c'est l'activité même de l'esprit, directement perçue ; c'est une beauté toute psychique.

§ 1. — Beauté de forme

Dans l'appréciation d'une œuvre littéraire, on a coutume de distinguer la beauté du fond et la beauté de la forme.

Cette distinction reçue, et qui semble toute simple, n'est pas aussi facile à maintenir qu'on pourrait le croire. Le bon ordre dans lequel on dispose les idées est-il une qualité de forme ou une qualité de fond ? Dans ce qu'on appelle une figure de style, n'y a-t-il pas plutôt une figure de pensée ? La métaphore, que l'on regarde comme une façon indirecte d'exprimer la pensée par images, n'est-elle pas la forme directe d'une pensée imagée ? Quand on dit qu'un écrivain s'exprime d'une façon plus ou moins spirituelle, pittoresque, émouvante, peut-être vaudrait-il mieux dire qu'il exprime

des idées plus ou moins fines, des images plus ou moins saisissantes, des sentiments plus ou moins pathétiques. Dans bien des cas encore la distinction que l'on établit entre le fond d'une phrase et sa forme se réduit à une distinction entre l'idée principale que la phrase exprime et les pensées, images ou sentiments accessoires qu'elle exprime en même temps.

La seule distinction nette que je puisse établir est celle-ci. Quand on parle de la forme, on pense toujours à quelque chose de superficiel et qui est vu du dehors. Le fond au contraire, c'est quelque chose de plus intérieur et qui est vu du dedans. Le fond d'une phrase que j'écris, c'est le sens qu'elle a pour moi, c'est à dire ce que je veux dire. Sa forme, c'est la signification qu'elle présente pour celui qui la perçoit du dehors et cherche à l'interpréter. Donner une forme à sa pensée, c'est donc chercher des mots et des tournures de phrases qui, interprétés à la lettre suivant les conventions du langage, rendent exactement cette pensée.

Ce que nous entendons par la forme de la pensée se ramenant ainsi à son expression verbale, il s'ensuit que toute la beauté de la forme, dans une œuvre de l'esprit, consiste dans la parfaite exactitude avec laquelle la pensée sera rendue, et ne peut consister dans autre chose. Que la phrase puisse être interprétée avec le plus d'aisance possible (Spencer), ce n'est là qu'une qualité secondaire, et à laquelle on est souvent obligé de renoncer pour obtenir une plus grande puissance d'expression. Qu'elle nous suggère le plus grand nombre possible d'idées, de sentiments et d'images (Guyau), cela est plutôt une qualité de fond que de forme, cette puissance de suggestion tenant presque exclusivement à la nature de la pensée exprimée. Mais que la pensée soit exprimée intégralement, c'est en cela que consiste la véritable beauté de forme, car c'est la véritable fonction du langage. Rendre exactement les idées, les images, les émotions que nous avons présentes à l'âme et dont l'ensemble constitue notre pensée ; par le moyen des mots, déterminer dans l'esprit du lecteur un état psychique équi-

valent au nôtre, telle est et doit être notre unique préoccupation, quand nous faisons œuvre d'écrivain.

Déprécions-nous la beauté de la forme en la définissant ainsi ? A première vue, il peut sembler que la simple exactitude dans le rendu de la pensée est une qualité estimable sans doute, mais en somme assez facile à obtenir et qui ne confère pas au style une bien grande valeur d'art. En réalité, cette exactitude exige, pour être obtenue, un art accompli. Tous les raffinements du style, ainsi la métaphore et l'harmonie imitative, qui chez le véritable écrivain sont constantes, tendent à l'assurer.

On ne comprendra vraiment tout ce qu'il y a de beauté dans l'expression adéquate de la pensée que lorsqu'on aura compris ce qu'il y a d'ingéniosité, de finalité et d'art véritable dans le parler le plus simple, dans le langage courant. Nous ne faisons attention qu'au petit surcroît de perfection que les écrivains donnent au langage ; et c'est cela que nous appelons le style. Nous ne pensons pas à la beauté inhérente à ce système d'expression verbale, qu'ils trouvent tout fait, et n'ont plus qu'à utiliser.

Quel prodigieux instrument que le langage ! Deux êtres humains sont en présence ; on entend un murmure de voix, et dans cette suite de sons bizarrement modulés les pensées vont et viennent de l'un à l'autre. Une mystérieuse communication s'est établie entre les esprits ; ils se pénètrent l'un l'autre.

Il y a bien des années un homme, assis dans son cabinet de travail, a médité ; des idées ont passé dans son esprit comme de brèves lueurs presque aussitôt évanouies. De ce travail mental, qui s'accomplissait au plus profond de lui-même, lui seul pouvait prendre conscience. Maintenant il n'est plus. Mais voici la merveille. Ce qu'il y avait en lui de plus intime, de plus incommunicable, sa pensée nous reste. Elle nous est transmise avec ce livre. Chaque fois que notre regard se portera sur ces signes, elle nous sera intégralement rendue. On l'y retrouvera à tout jamais, comme si elle était là, fixée.

On sait comme il est difficile de noter graphiquement le phénomène physique le plus simple, par exemple une suite de sons de hauteur et d'intensité variables. On y a travaillé pendant des siècles, pour aboutir à notre notation musicale, si défectueuse encore. Le problème que l'homme a résolu par l'invention du langage était autrement ardu : il s'agissait de noter des images, des idées, des sensations, de simples états de conscience. Pour cela il a fallu analyser le phénomène psychique, le décomposer en éléments, imaginer pour chacun d'eux des signes ayant une fonction spéciale. Tel mot designera l'objet auquel on pense, tel autre la qualité qu'on lui attribue, tel autre l'action qu'il accomplit ou le changement qu'il subit. Et ce seront des substantifs, des adjectifs, des verbes : symboles étonnants, dont aucun pris isolément n'a vraiment de sens, et qui groupés suivant certaines lois expriment une pensée.

L'homme est fier à bon droit de son industrie, de sa science, de son art ; mais son trait de génie, celle de ses œuvres dans laquelle son intelligence consciente a vraiment égalé la finalité profonde des œuvres de la nature et s'est surpassée elle-même, c'est l'invention du langage.

Elle n'est pas parfaite sans doute. Les divers systèmes de langage qui ont été successivement inventés et qui ont encore cours maintenant sont de très inégale valeur. Chaque langue a ses qualités et ses défauts. La plus riche manque de termes pour désigner bien des choses. La plus logique pèche par bien des irrégularités, et par des complications inutiles. Dans toutes la routine tient trop de place. Au cours de leur évolution, elles passent par des périodes critiques dans lesquelles ne saurait se produire aucune œuvre littéraire ayant quelque valeur d'art. Si actuellement un philologue, profitant des innombrables expériences faites, s'appliquait à élaborer une langue permettant d'exprimer par les moyens les plus simples le plus grand nombre d'idées possibles, il n'aurait pas de peine à en inventer une bien supérieure aux types existants [1]. Telles qu'elles sont, les

1. Voir par exemple l'*Esperanto*, qui répond admirablement, par la

langues que parlent actuellement les peuples civilisés sont d'admirables instruments d'expression, qui donnent déjà, à la phrase la plus simple du parler courant, une haute valeur esthétique.

L'écrivain dispose donc d'un instrument qu'il doit manier d'abord tel qu'il lui est donné et utiliser de son mieux : le parler courant.

Les plus graves questions relatives au style se ramènent à cette question très délicate, des rapports à établir entre la langue parlée et la langue écrite.

Dans ses efforts pour porter le langage à sa plus haute valeur d'expression, l'écrivain doit souvent constater l'insuffisance des formes que lui fournit le parler courant, et être tenté de les modifier. Ainsi, par une pente naturelle, le style tend à se différencier de plus en plus du parler. On écrira des phrases qu'il serait absolument impossible de prononcer dans une circonstance quelconque de la vie pratique. Qu'on essaie de les dire d'un ton naturel, elles s'y refuseront, se sentant ridicules ; elles vous resteront dans le gosier. On serait tenté d'en conclure aussitôt qu'il faut renoncer à cette façon d'écrire. La conclusion serait hâtive. De ce que la langue usuelle est le fond auquel doit puiser l'écrivain, et la matière qu'il met en œuvre, il ne s'ensuit pas qu'il doive s'y tenir. Nous pourrions avoir intérêt à nous constituer des formes de langage artificielles, utilisables dans certaines circonstances exceptionnelles, et destinées à traduire certaines idées, certains sentiments que le parler courant ne saurait rendre, n'ayant pas été inventé pour cela. C'est ce qu'ont fait de tout temps les poètes, sans que jamais personne y ait trouvé à redire. Quoi de plus artificiel que la langue des vers ? Essayez d'intercaler le plus bel alexandrin dans la conversation courante, il y produira infailliblement

façon dont est formé son vocabulaire, par la simplicité de sa syntaxe, aux premières exigences d'un langage rationnel. On s'est demandé parfois quelle serait la langue que parleraient les hommes dans quelques milliers d'années. L'avenir étant, je veux le croire, à la raison, l'humanité future s'entendra sans doute pour se constituer une langue digne d'elle.

un effet assez comique. C'est qu'il n'y serait pas à sa place. La langue des vers est une forme spéciale, faite pour exprimer un certain ordre de sentiments, et qu'on autorise à s'éloigner du parler vulgaire autant que le requièrent les convenances de l'expression. On concevrait de même une prose d'art qui aurait ses allures propres, franchement différenciées de la langue courante.

A vrai dire cette prose existe. Elle a de tout temps existé, car jamais les grands écrivains n'ont écrit vraiment comme on parle. De nos jours, elle est arrivée à un développement merveilleux. Nous serions bien ingrats envers notre époque en méconnaissant les progrès qui ont été réalisés dans l'art d'écrire : les méthodes ont été perfectionnées à ce point que de nos jours un écrivain de simple talent obtiendra en se jouant des effets littéraires auxquels on ne s'élevait naguère qu'à force de génie. Le nombre des formes verbales que nous avons à notre disposition est prodigieux.

Mais les puristes contestent la légitimité de ces récentes acquisitions. Jusqu'à quel point est-il raisonnable que le style s'écarte du parler ordinaire ? Que permettrons-nous à l'écrivain ?

Nous irons loin dans les concessions : nous lui permettrons tout ce qui peut augmenter la puissance d'expression du langage.

Soit par exemple l'inversion. Le parler courant donne à la phrase une certaine allure normale, celle qui s'adapte le mieux au développement ordinaire de la pensée. Mais par cela même que nous sommes habitués à cet ordre, il peut y avoir intérêt à le renverser ; un changement d'allure produira un *effet*. On accorde cette licence au poète. Pourquoi ne pas l'accorder au prosateur, sous sa responsabilité personnelle, c'est-à-dire à la seule condition qu'il le fasse avec goût et quand cela peut être utile ? Il ne peut y avoir à cela aucun mal, et au contraire de grands avantages. Dans le style d'art, où chaque expression est pesée, justifiée, intentionnelle, la liberté peut être plus grande que dans le parler courant sans qu'il en résulte aucune confusion.

Soit encore la question du néologisme. Une expression nous manque pour rendre notre pensée. Par un procédé de dérivation tout à fait normal, la langue nous la fournirait. Nous regrettons que l'usage ne nous en donne pas le droit. Il vaudrait mieux que ce mot existât. Qu'on le crée donc. C'est ainsi que les langues se sont formées, les besoins de l'expression suscitant la forme verbale nécessaire. Bien en a pris au langage de n'avoir pas à ce sujet de scrupules ; c'est ainsi qu'il s'est constitué. Il n'y a aucune raison pour que désormais il se fige dans sa forme actuelle. On parle d'un certain point de perfection auquel il faudrait s'arrêter ; mais à quelle date peut-on dire que notre langue a été parfaite ? Quand bien même, à une certaine époque, elle aurait acquis une forme irréprochable en ce sens qu'elle répondait exactement aux façons de penser et de sentir des hommes d'alors, nous ne pouvons plus nous en contenter, n'ayant plus la même mentalité. Le langage doit chercher une autre position d'équilibre, ou si l'on veut, un autre point de perfection.

« Il n'est permis à qui que ce soit de faire de nouveaux mots, non pas même au souverain », disait autrefois Vaugelas. Il ne le dirait plus aujourd'hui. Nos grammairiens ont l'esprit plus large ; ils savent l'histoire de notre langue et sa loi d'évolution ; ils ne s'indignent plus qu'on y touche. Notre esthétique est plus large aussi. Le vrai principe de l'art moderne, c'est le dédain des routines, et le droit de faire tout ce qui est raisonnable et justifié par le goût. L'écrivain, lui aussi, est libre. Qu'il invente toutes les formes dont il a besoin. On a toujours le droit de se forger un mot, quand il ne devrait servir qu'une fois, si l'on n'en trouve pas dans le répertoire de plus expressif. Nous sommes sur ce point trop timides. Les néologismes nous effarouchent. Nous reconnaissons qu'une des qualités les plus précieuses de l'écrivain, c'est le don d'invention verbale : mais nous aimons qu'il s'en serve le moins possible. Nous devrions au contraire souhaiter qu'il en use largement. C'est ainsi que s'enrichira et que se perfectionnera la langue.

On craint peut-être que le langage, vivant d'une vie trop intense, n'évolue trop vite, et que les chefs-d'œuvre de notre littérature ne vieillissent en quelques années. L'évolution ne saurait être trop rapide, si elle tend au mieux. Quant aux chefs-d'œuvre, en toute franchise je dirai que nous n'avons pas à nous gêner pour eux. Ils sont faits pour notre plus grand profit intellectuel. Gardons-nous d'en faire jamais un obstacle au progrès.

Mais alors quoi ? Vous admettez que le premier venu crée de toutes pièces des vocables nouveaux, bouleverse la langue, selon sa fantaisie? Vous approuvez ce jargon prétentieux, contourné, surchargé d'archaïsmes et de néologismes que nous imposent nos modernes stylistes?

J'admets une prose d'art, élaborée par de véritables artistes, et qui constitue un progrès sur la langue usuelle. C'est assez dire ce que je pense d'un jargon quelconque. Je convie nos écrivains à toutes les innovations qui tendront à nous faire une langue plus souple, plus riche, plus vivante. Quel apport à la pensée, que l'invention d'une forme verbale qui lui manquait! Entre deux façons d'exprimer une même idée, je ne me demanderai jamais quelle est la plus usitée, mais seulement quelle est la plus claire, la plus logique, la plus expressive. Peu m'importe qu'un écrivain n'écrive pas comme on parle, s'il écrit comme on devrait parler. Ainsi je puis déterminer ce me semble, sans méprise possible, les droits de l'écrivain : est légitime toute innovation dans la langue qui constitue un réel progrès.

En résumé, le style prend son point de départ dans le parler usuel, mais le perfectionne par d'incessantes retouches, et arrive ainsi à lui servir de modèle. C'est à lui que revient l'initiative des améliorations possibles. Abandonnée à l'instinct populaire, aux besoins de la vie courante, aux caprices de la mode, la langue se transforme simplement ; par l'effort méthodique des écrivains pour augmenter sa puissance d'expression, elle progressera. Elle ne pourra que progresser, s'ils ont constamment présent à l'esprit le véritable principe de l'art d'écrire : que toute la beauté de l'expression verbale

consiste dans la transmission directe, immédiate, intégrale de la pensée.

§ 2. — Beauté de fond

Abstraction faite de toute qualité de style, une page littéraire peut produire une impression esthétique par les idées qu'elle développe, par les visions qu'elle suggère, par les sentiments qu'elle exprime. Ici la beauté n'est plus dans le signe, mais dans la chose signifiée.

Pourquoi cette impression de beauté ? A quelles conditions peut-elle être obtenue ? Jusqu'à quel point est-elle légitime ?

L'esthétique de l'agrément tient sa réponse prête. Étant donné que le sentiment du beau est essentiellement un plaisir, les raisons que nous pouvons avoir de trouver belle une page doivent être cherchées en nous-mêmes, dans quelque jouissance personnelle, dans quelque impression agréable que nous recevons de notre lecture. Sur ce point Spencer et Guyau s'accorderaient. En lisant une belle page je jouis, dira l'un, de l'aisance avec laquelle je reconstitue la pensée de l'écrivain. Non, dira l'autre, je jouis de cette aisance d'abord, mais encore et surtout de toutes les pensées, de tous les sentiments, de toutes les images qui me sont suggérées par la phrase lue, et qui mettent en vibration mon âme entière. Les deux théories s'accordent donc pleinement dans leur principe, qui est d'expliquer l'effet esthétique de l'œuvre littéraire par un agrément subjectif.

Cette théorie n'est pas seulement inexacte comme analyse psychologique de nos impressions, mais elle serait de nature à nous suggérer un faux idéal de la beauté littéraire, et pour cette raison surtout il importe de la rectifier.

Je remarque tout d'abord que l'on parle trop de la force, de la variété, de la plénitude des impressions que reçoit le lecteur, pas assez de ce qui est un élément esthétique autrement important, de leur *qualité*. Moindre effort, plus grande stimulation ! Nous ne sortons pas de la catégorie de la quan-

tité. Le problème du beau doit-il donc être ramené à une question de dynamique mentale? Nous nous refuserons à l'admettre. Une page de prose, une pièce de vers pourrait mettre en jeu toutes nos facultés, émouvoir notre âme jusque dans ses profondeurs, nous suggérer mille idées, mille sentiments. L'écrivain y aurait sans doute quelque mérite, et déjà nous serions en droit de l'admirer pour cette puissance d'expression. Mais pour attribuer à son œuvre la parfaite beauté, il ne suffit pas que l'impression soit énergique, complète et durable. Nous en exigerons en outre quelque chose, une certaine délicatesse par exemple, ou un caractère de noblesse, d'élévation, qui nous autorise à la qualifier d'*esthétique*. Il sera bon de s'enquérir de ce que valent les idées, les sentiments qui nous sont suggérés. Figurons-nous que le violon sur lequel un grand artiste joue la musique des maîtres ait conscience des impressions qu'il reçoit. Il jouira, lui aussi de la musique. Il se sentira frémir sous l'archet. Il s'enchantera de ses propres résonnances. Il prendra un plaisir particulier aux œuvres qui feront le mieux vibrer toutes ses cordes, et les jugera bien belles. Mais percevra-t-il leur véritable beauté? Sera-t-il en droit de l'évaluer ainsi à la plénitude de ses vibrations intérieures? Il est évident qu'une telle appréciation serait bien sommaire. Dans la théorie de Guyau, nous sommes cet instrument sonore; nous aussi, nous jugeons de la valeur de l'œuvre d'art d'après les impressions intimes que nous en recevons, estimant les plus belles celles qui nous font vibrer tout entiers.

En un seul cas il peut être juste de juger ainsi de la beauté d'une œuvre littéraire par l'effet : c'est quand il s'agit d'une œuvre qui précisément a été composée pour l'effet. L'écrivain s'est-il proposé de nous éblouir d'images éclatantes, de nous faire rire, de nous faire pleurer, de nous terrifier, de jouer sur nous de toute la gamme des sentiments? Il a un certain mérite à y réussir. La fin qu'il se propose étant d'obtenir le maximum de stimulation, si son œuvre arrive au but, elle est parfaite en son genre, et l'on ne peut dire

qu'elle soit dépourvue de beauté. Mais l'idéal le plus élevé que puisse se proposer un écrivain est-il de nous émouvoir le plus fortement ? Est-ce même de nous émouvoir de la manière la plus agréable? Il peut avoir une tâche plus sérieuse et plus noble à remplir. Dans les plus belles pages que nous pourrions citer, dans celles qui nous ont donné au degré le plus intense le sentiment du beau, l'écrivain s'est proposé toute autre chose que la délectation du lecteur. Il a voulu établir une vérité, résoudre un problème, nous suggérer un idéal. Tel était le but sérieux de son labeur ; et ce serait pour lui une amère déception de penser qu'il n'a réussi à produire, dans les âmes auxquelles il s'adressait, qu'une stimulation agréable.

Je ne nie pas cet effet de stimulation ; je ne conteste pas qu'il soit agréable. Mais je dis qu'il est chose très secondaire, et ne contribue que pour une part infime à nous donner, en présence des chefs-d'œuvre de la littérature, le sentiment du beau. On se méprend sur la nature du sentiment esthétique. Trouver qu'une œuvre est belle, ce n'est pas jouir de son agrément, c'est admirer sa valeur. Le sentiment est tout différent ; les œuvres qui le provoqueront ne sont pas les mêmes. Rectifiant ainsi notre analyse psychologique, nous serons amenés à nous faire, de la beauté dans les œuvres de l'esprit, un tout autre idéal.

Ici encore nous devons franchement renoncer à l'impressionnisme, au subjectivisme, pour rendre notre critique aussi objective que possible.

Faisons effort pour sortir un peu de nous-mêmes. Une belle page de prose ou de vers n'est pas un exercice mental auquel on nous convie, un prétexte à réflexions et représentations personnelles, une simple cause excitatrice dont toute l'action se réduirait à mettre en liberté ce qu'il peut y avoir en nous de poésie latente, d'imagination et de sensibilité. Ce sont des pensées toutes faites qui nous sont présentées ; c'est un objet de contemplation, une chose en soi, aussi réelle, aussi indépendante de nous que peut l'être ce tableau ou cette statue.

Or, il n'y a nullement équivalence entre les pensées, les images, les sensations qu'exprime un écrivain, et celles qu'il me suggère. La façon dont j'apprécierai son œuvre ne sera pas du tout la même, selon que je l'apprécierai subjectivement, d'après ce qui se passe en moi, ou objectivement, d'après ses qualités intrinsèques de pensée. En nous plaçant au point de vue subjectif, nous serions exposés à bien des erreurs de jugement. Telle idée qui pour être conçue a exigé de l'écrivain un puissant effort d'esprit, sera comprise sans peine des lecteurs, et pourra même ne produire en eux qu'une très médiocre stimulation intellectuelle. Il lui a fallu beaucoup d'imagination pour créer les images qu'il me présente ; il m'en faut beaucoup moins pour m'en donner l'intuition, puisqu'elles me sont données toutes faites. Une page peut être très émue sans être très émouvante : si les sentiments qu'exprime l'écrivain n'ont rien qui me touche personnellement, je ne sympathiserai pas avec lui, et resterai froid. Je cède à la suggestion, c'est lui qui l'opère. Il est la lumière, je suis le reflet. Il est la voix, je suis l'écho. Je n'ai donc pas le droit de le juger par l'effet que ses œuvres produisent sur moi. Comment d'ailleurs, en procédant ainsi, pourrions-nous jamais reconnaître les plus hautes qualités de l'écrivain, celles par lesquelles sa pensée dépasse la nôtre ? Soyons plus modestes et plus justes, et cherchons ailleurs, en dehors de nous, dans l'œuvre même la mesure de sa valeur.

Ferons-nous exception au moins pour l'appréciation des œuvres poétiques ? On pourrait croire qu'ici la méthode subjective est plus justifiable, car il est reconnu de tous les esthéticiens qu'il y a dans la poésie quelque chose de plus intime, de plus incommunicable, de plus subjectif que dans la beauté. Quand je dis qu'une chose est belle, j'affirme qu'elle l'est en soi, et qu'elle doit l'être pour tous. En la disant poétique, j'affirme seulement qu'elle l'est pour moi. Ce qui m'enchante en elle, ce sont toutes les rêveries qu'elle me suggère, tous les sentiments qu'elle m'inspire ; elle évoque en moi, par associations de plus en plus lointaines, des souve-

nirs qui se répercutent à l'infini. De là le charme indicible de certains spectacles de la nature. Dans ces objets sur lesquels se pose notre regard, nous retrouvons tout ce que nous avons mis de notre âme. Dans ces moments de contemplation pure, nous croyons nous épandre au dehors : en réalité c'est alors que nous descendons le plus profondément en nous-mêmes. Telle est aussi, semble-t-il, l'impression que nous éprouvons en lisant les poètes. Ils se gardent de s'exprimer en formules trop précises, qui asserviraient notre pensée à une conception déterminée. Ils n'expriment pas, ils suggèrent. Ils frappent notre imagination et notre cœur, puis nous abandonnent à notre libre rêverie. Nous devons les comprendre à demi-mot, et toujours ajouter quelque chose à ce qu'ils nous disent. Il faut lire les poètes comme on interprète une œuvre musicale : si l'on ne perçoit dans la musique des maîtres que ce qu'ils en ont réellement noté, on n'aura que le plus superficiel de leur pensée. Pour les comprendre à fond, il faut trouver en soi-même assez de sentiment musical pour remplir cette forme vide. Ainsi pour comprendre les poètes il faut en les lisant faire œuvre de poésie. Ils nous paraîtront vides si nous n'avons pas en nous-mêmes un riche fond d'impressions de nature, d'images, de sentiments, de joies, de tristesses, d'amours, d'espérances, auquel ils puissent faire appel. La plus belle œuvre poétique sera donc bien celle qui, par des mots évocateurs, saura le mieux réveiller toute cette poésie, latente au plus profond de notre âme.

Ici je serais disposé à me rendre. Cette façon de concevoir l'effet esthétique de la poésie touche de si près à la vérité qu'elle nous en donne, on peut le dire, l'équivalent : il n'y a plus grand intérêt à la rectifier. Faisons-le cependant, pour qu'il ne puisse subsister dans notre esprit aucune équivoque. Ce que je veux montrer c'est que, quelle que soit la subjectivité de la poésie, les poètes eux-mêmes doivent être critiqués objectivement.

Il ne faudrait pas assimiler absolument l'effet esthétique que produit la nature à celui que produit une œuvre littéraire. La poésie que nous trouvons dans les choses provient

de nous-mêmes. Mais celle que nous trouvons dans un poème n'y est-elle pas réellement incluse? Nous ne pouvons avoir la fatuité de croire que c'est nous qui l'y avons mise. Ces rêveries, ce jeu d'images fuyantes, ces visions qui se succèdent en se fondant l'une dans l'autre, ces émotions profondes et indéfinissables, auxquelles nous trouvons tant de charme, sont formellement exprimées. Elles sont la pensée du poète, non la nôtre. C'est dans son esprit qu'elles avaient ce caractère de libre rêverie; dans le nôtre, elles sont quelque chose de déterminé. Ces phrases que nous lisons ne sont pas des suggestions vagues, faisant appel à notre fantaisie; elles sont des suggestions précises, si du moins le poète, comme c'était son devoir d'écrivain, a rendu exactement et intégralement sa pensée. Il a dit les choses à demi-mot, se contentant d'indications très brèves, et faisant appel à notre imagination pour en compléter le sens. Mais ce travail d'esprit, auquel il nous convie, ne doit pas être fait au hasard; il doit tendre à retrouver dans chaque vers la pensée qui s'y trouve enfermée. Qu'un même poème ne suggère pas exactement à tous ses lecteurs les mêmes représentations, les mêmes émotions, cela est fatal. Mais s'il y a des différences de détail, pour le fond les images suggérées doivent être à peu près semblables, et d'autant plus semblables que le poète aura mis dans son œuvre plus de réelle poésie. Un poète à l'imagination puissante ramène à lui toutes les âmes; tant que nous le lisons, il nous oblige à identifier notre pensée avec la sienne; il met dans ses vers tant de sens, que tout ce que nous pouvons faire, loin d'ajouter à sa pensée quoi que ce soit, c'est de la retrouver tout entière; nous y puisons sans jamais l'épuiser; quelles que soient les images que ses vers nous suggèrent, nous pouvons être certains que lui-même les a conçues, et d'autres encore; l'interprétation ne diffère, d'un esprit à l'autre, qu'en ce qu'elle est plus ou moins complète. On entend ce qu'on veut dans le son des cloches; c'est une basse sur laquelle nous pouvons mettre tel chant qu'il nous plaira; il nous paraîtra triste ou gai selon nos dispositions personnelles, parce qu'en lui-même il n'a pas d'expres-

sion déterminée. On ne doit entendre qu'une chose dans une symphonie ou dans un œuvre poétique : ce que le musicien ou le poète y a mis lui-même. Nous voyons donc combien est profonde la différence entre la poésie de la nature et celle d'un poème ; celle de la nature est vraiment subjective ; celle du poème l'est aussi en ce sens qu'elle rend les émotions intimes et personnelles de l'écrivain ; mais par cela même elle a par rapport à nous un caractère d'objectivité absolue.

On dira peut-être qu'à ce compte la lecture du plus beau poème devrait produire une bien moindre impression poétique que la contemplation de la nature, ou que les rêveries auxquelles nous pouvons nous livrer personnellement. C'est bien aussi mon avis. On ne sent vraiment le charme de la poésie qu'en soi, et dans la mesure où l'on est poète soi-même. Un poème que nous lisons n'a pour nous-même de charme poétique que par sympathie, parce que nous nous identifions mentalement au poète, et mettons autant que nous le pouvons notre âme à l'unisson de la sienne. Mais nous aurons beau faire, l'assimilation ne sera jamais complète, il y aura toujours dans la poésie des autres quelque chose d'intime qui ne nous sera pas communiqué.

Mais le poète écrit pour nous ; c'est sur nous qu'il veut et doit produire une impression poétique ; cette impression, nous ne pouvons l'obtenir que d'un jeu libre et personnel de représentations. C'est donc à ce résultat qu'il doit tendre, et nous avons le droit d'estimer son œuvre dans la mesure où il y aura réussi. — Ce que je n'admets pas, c'est que le poète doive chercher avant tout à produire une impression sur nous. Il exprime ses impressions, ce qui est bien différent. S'il composait avec la préoccupation constante d'écrire de jolies choses que l'on trouve poétiques, son art resterait banal et conventionnel. C'est la caractéristique même de la fausse poésie, que l'emploi de ces images ou de ces mots à effet infaillible dont on sait d'avance que le lecteur devra se délecter. Le vrai poète est avant tout sincère. C'est pour nous si l'on veut qu'il écrit ; mais ce n'est pas pour nous qu'il pense et qu'il sent. Ce que nous lui demanderons avant tout,

c'est d'être lui-même. Son devoir étant de ne pas songer à l'effet, nous ne le jugerons pas par l'effet. Nous arrivons donc à ce résultat, que les beautés poétiques rentrent dans la règle générale, et doivent être jugées d'après quelque critérium objectif, non d'après le plaisir qu'elles nous donnent. Ce critérium dont nous nous servirons pour juger au fond les œuvres de l'esprit, ce sera leur *valeur psychique*.

Une belle page, a-t-on dit souvent, est celle qui parle à l'intelligence, à l'imagination et au cœur. Ceci est le point de vue subjectif, auquel nous avons renoncé. Remaniant la formule pour nous placer au point de vue objectif, nous dirons qu'une belle page est celle où il y a de l'intelligence, de l'imagination et du cœur. Ce n'est donc pas d'après la stimulation plus ou moins intense, plus ou moins agréable que je recevrai de l'œuvre, mais d'après la somme d'énergies intellectuelles et morales requise pour l'élaborer, que je jugerai sa valeur[1]. Nous venons de voir que, bien qu'il y ait une certaine harmonie entre les deux choses, en sorte que la critique subjective et la critique objective coïncident jusqu'à un certain point, des divergences peuvent pourtant se produire. Nous devrons donc nous en tenir strictement au point de vue objectif, que nous avons reconnu le plus juste.

1. C'est suivant ce même principe que devrait être établie la hiérarchie des genres artistiques ou littéraires. La valeur d'une page de poésie ou de prose, comme celle d'une œuvre d'art quelconque, se mesure à celle des énergies psychiques qu'elle a mises en jeu. A l'œuvre qui n'exige, pour être exécutée, qu'un œil délicat ou une oreille exercée, on préférera celle qui exige une riche mentalité. Il y a donc un petit art et un grand art. On a eu raison de remanier les tables de valeur, arbitrairement établies, qui attribuaient une dignité spéciale à certaines formes d'art, ou même au maniement de certaines matières. Certains arts qualifiés de mineurs, les arts décoratifs par exemple, ont réclamé avec raison contre l'injuste discrédit dans lequel on les tenait. Mais ce serait une réaction excessive contre ces préjugés d'école que de proclamer l'équivalence absolue de tous les arts. Il y a des œuvres qui n'exigent de leur auteur que des aptitudes très restreintes, et d'autres qui supposent en lui un magnifique développement de toutes les facultés.

§ 3. — Les qualités esthétiques de la pensée

Pensée, image, sentiment, ces trois éléments sont toujours présents dans une œuvre littéraire. Pas de phrase qui n'exprime une idée. Pas de phrase qui ne fasse appel à l'imagination et ne la mette en jeu, quand ce ne serait que par le symbolisme de l'expression verbale. Pas de phrase qui n'exprime un sentiment, au moins par le ton sur lequel elle est prononcée. La phrase la plus abstraite a son expression sentimentale ; si la formule en est glaciale, cela même est une attitude de la sensibilité à l'égard de l'idée qu'on exprime.

C'est à ces trois points de vue qu'un développement littéraire devrait être jugé ; ce sont, pour ainsi dire, les trois facteurs de beauté.

Nous aurons à nous occuper plus tard de la beauté des sentiments, pour en déterminer les conditions. Le sujet est trop important pour ne pas mériter d'être traité à part.

De la beauté d'imagination, nous ne dirons que quelques mots, en ayant longuement parlé ailleurs[1]. Elle doit se mesurer au degré d'originalité des images ; à la puissance de représentation mentale qu'elles supposent : à leur variété, qui montre que l'écrivain est capable d'évoquer à volonté, avec une égale puissance, tous les ordres de sensation ; enfin à la beauté propre des objets imaginés, dont il est juste de tenir compte quand ils sont une création de l'esprit, parce qu'il est plus difficile, plus méritoire, et plus recommandable d'inventer dans le beau que dans le laid ou dans l'horrible. La création d'un type de beauté est le suprême effort de l'imagination artistique.

Nous devrons nous arrêter davantage à la beauté de pensée. C'est qu'elle est trop souvent oubliée ou méconnue dans nos évaluations critiques.

Que faut-il entendre par une belle pensée ? C'est demander quelles sont les principales qualités que la pensée puisse

1. Voir notre *Suggestion dans l'art* et notre *Imagination de l'artiste.*

avoir. Il n'en est en effet aucune qui ne lui confère une valeur esthétique, puisque chacune la rapproche de la perfection.

Avant tout nous lui demanderons la *justesse*. Si je viens en effet à m'apercevoir qu'elle ne l'a pas, j'en serai nécessairement choqué. Elle affirme ce que je sais faux ; elle va contre ma certitude. Il m'est impossible de m'assimiler une telle pensée, de sympathiser avec elle. Elle me déplaira encore pour une raison plus désintéressée. L'esprit dont j'apprécie l'œuvre cherchait évidemment la vérité ; il l'a manquée ; c'est une maladresse, qui *doit* exciter ma pitié ou ma réprobation. Si j'ai moi-même l'esprit juste, je dois souffrir lorsque j'entends émettre une idée qui s'écarte si peu que ce soit de la justesse absolue, comme une oreille un peu délicate souffre d'une fausse note. Le simple fait qu'une construction mentale soit mal échafaudée, d'un équilibre précaire, d'une solidité suspecte, doit nous empêcher d'admirer toutes les qualités décoratives qu'elle peut avoir : qui pourrait contempler avec satisfaction le plus élégant édifice s'il n'était pas tout à fait d'aplomb? Un esprit sain, exerçant normalement sa fonction, doit se mouvoir dans la vérité.

Nous demanderons encore à la pensée d'être *harmonieuse*. Rien d'inesthétique comme un esprit qui se met en contradiction avec lui-même. Les éléments psychiques entrent en antagonisme. La pensée affirme en un sens ce qu'elle nie dans l'autre, et ainsi se détruit elle-même. Nous assistons à un travail pénible, dont le résultat est nul. Sans être absolument contradictoires, les idées sont parfois en discordance, elles se gênent l'une l'autre dans leur développement ; ou bien elles sont seulement juxtaposées, formant une sorte de rapsodie incohérente ; on ne voit aucune raison pour qu'elles soient exposées dans cet ordre plutôt que dans un autre. L'intelligence ici a encore manqué, bien que d'une manière moins grave, à sa fonction. L'harmonie n'est pas violée, mais elle fait défaut. — Les pensées seront harmonieuses quand elles seront reliées l'une à l'autre par un lien logique. Qu'est-ce que raisonner ? Est-ce tirer une proposition d'une

autre ? Cette métaphore rend fort mal l'opération mentale qui s'effectue. C'est plutôt concevoir une série d'idées qui s'accordent entre elles. Un syllogisme est une marche d'harmonie : on passe d'un accord d'idées à un autre par un accord intermédiaire. Y voir un simple emboîtement d'idées, c'est figurer très grossièrement le rapport qu'ont entre elles ces pensées successives. Un tel symbolisme peut tout au plus s'appliquer aux raisonnements en forme que donnent en exemple les logiciens. Il représente bien mal le raisonnement usuel et pratique.

La pensée peut nous donner aussi l'impression de la beauté de *puissance*. On éprouvera cette impression devant une œuvre très originale. Penser des choses banales, redire ce que dit tout le monde, ce n'est pas vraiment penser, ce n'est faire œuvre que de mémoire. Pour trouver des idées neuves, il faut être capable d'une réflexion intense et prolongée. La puissance de l'esprit se mesurera encore à la difficulté des problèmes résolus ; à la valeur des arguments apportés dans une démonstration ; à la rigueur avec laquelle ils s'enchaîneront les uns aux autres. C'est un plaisir esthétique de premier ordre que de voir un logicien passionné, par exemple un Rousseau, un Proudhon, un Dumas, un Tolstoï s'attaquer à quelque préjugé, le battre en brèche, le renverser à grands coups d'arguments avec ce bon sens paradoxal dont l'effet est irrésistible. L'impression peut s'élever jusqu'à celle du sublime dynamique. — Cette puissance se déploie surtout dans les œuvres faites pour convaincre, pour persuader, pour instruire, pour orienter notre activité dans un sens déterminé, pour soutenir une cause, pour éveiller des sentiments déterminés, pour produire un effet pratique et obtenir un résultat sérieux. Ce n'est pas seulement dans l'activité de jeu de la pensée, mais aussi dans son œuvre utile, dans son travail que l'on trouvera de la beauté ; c'est même là que l'on trouvera les plus réelles beautés. La grande éloquence n'est pas dans les discours académiques, mais dans les discours d'action, dans les œuvres de propagande et de polémique. Ici l'agrément importe peu. L'esprit est une force, qui va vers son but.

Nous pouvons tenir compte enfin, dans l'évaluation esthétique d'une pensée, de son *ampleur*. Remarquer un petit fait particulier, cela ne demande pas une grande ouverture d'esprit. Mais il est des pensées qui résumant en une brève formule un nombre prodigieux d'observations et de réflexions, ne peuvent être conçues que par esprit très informé, très large. Elles porteront nos méditations sur les grands problèmes. Presque toujours elles auront le caractère de lois, et s'exprimeront en termes très généraux. Elles seront l'effort de l'esprit pour relier, dans la synthèse la plus vaste et la plus compréhensive, le plus grand nombre d'idées à la fois.

Justesse, harmonie, puissance, ampleur, telles sont les qualités maîtresses de la pensée, qui lui donnent la plus haute valeur objective.

Combinant la valeur de pensée d'un écrivain avec sa valeur d'imagination et sa valeur de sentiments, nous aurons son équation esthétique. Je ne dis pas qu'il faudrait donner à ces trois facteurs esthétiques des valeurs numériques : notre esthétique n'est pas assez avancée encore pour comporter des évaluations aussi précises. Au moins faut-il tenir compte, dans notre jugement d'ensemble, de la valeur approximative que l'on peut assigner à chacun de ces éléments.

Ils sont très inégalement répartis chez les divers écrivains. Aussi obtiendrait-on, pour des œuvres de valeur totale équivalente, des formules très diverses. L'atrophie d'une faculté pourra être compensée par l'hypertrophie de l'autre. Le développement de l'imagination va souvent de pair avec celui de la sensibilité, ces deux facultés formant plutôt groupe et s'exaltant l'une l'autre. Mais toutes deux seront fréquemment en antagonisme avec l'intelligence. Il est des écrivains purement intellectuels, en qui le développement de la pensée abstraite a étouffé les autres facultés. Il est des imaginatifs et des sensitifs, qui ont trop d'imagination ou sont trop impressionnables pour pouvoir penser de sang-froid.

Devant une telle diversité de formules, on conçoit qu'il y a lieu de tenir compte, dans l'appréciation d'une œuvre, non seulement de la valeur moyenne obtenue en additionnant

ces trois éléments, mais de la façon dont ils sont combinés entre eux. Épris comme nous le sommes de l'extraordinaire, nous accorderons volontiers une plus grande valeur esthétique aux formules anormales. Il faut réagir contre cette tendance de notre goût. Notre idéal ne doit pas être dans le monstrueux, ni même dans le surhumain. De même que la beauté corporelle ne consiste pas dans une taille démesurée, ni surtout dans le développement excessif d'une des parties du corps au détriment de toutes les autres, mais dans le parfait équilibre organique et dans la conformité au type normal de l'espèce, ainsi la beauté psychique n'est pas dans le prodigieux développement d'une faculté quelconque, ni même de toutes à la fois, mais dans leur perfection et dans leur équilibre. Un esprit humain, simplement et absolument humain, doit suffire à l'art. La parfaite beauté psychique est dans le plein, magnifique et *normal* développement de l'âme humaine.

Une dernière question se pose. Nous avons distingué la beauté de fond et la beauté de forme. Dans l'évaluation d'une œuvre littéraire, quelle importance relative faut-il accorder à ces deux sortes de beauté ?

Il est évident que l'œuvre doit toujours être appréciée à la fois à ces deux points de vue. L'art d'écrire n'est jamais purement formel, car on ne peut écrire une phrase sans lui donner un sens, et par conséquent sans avoir une idée. Cette idée peut être très insignifiante, mais dans ce cas cette insignifiance même devrait être notée. — D'autre part, bien qu'il y ait certaines œuvres qu'on lira d'un bout à l'autre sans avoir fait un seul instant attention à la façon dont elles sont écrites, elles n'en ont pas moins un style, moyen sans doute, dont la valeur doit entrer en compte.

Si maintenant on me demandait ce qui dans une œuvre littéraire doit le plus attirer notre attention, du fond ou de la forme, je répondrais que cela dépend beaucoup du genre littéraire auquel appartient l'œuvre qu'il s'agit d'apprécier. Nous n'aurons qu'un parfait dédain pour une œuvre philosophique, historique ou scientifique, dont la seule qualité

serait d'être écrite en un magnifique langage. Ici le fond est tout, la forme n'est presque rien. S'agit-il au contraire d'une œuvre d'imagination, d'un roman, d'un poème, d'une tragédie, ici les qualités de forme seront plus exigibles, et pourront même devenir la chose essentielle. Sans aller jusqu'à dire avec Schiller qu'en art la forme est tout et le fond rien, je dirai que dans certaines œuvres d'art la question de forme est capitale. Dans la description pittoresque par exemple, que doit-on demander à l'écrivain, si ce n'est de rendre de la façon la plus nette et la plus saisissante les images qu'il doit nous suggérer? De même pour l'art des vers. Le poète, on peut le dire, doit avant tout savoir son métier de versificateur. Il a le droit de développer des lieux communs ; il a le devoir strict d'être irréprochable de forme, le vers étant fait pour élever la parole humaine à la beauté parfaite.

Mais supposons deux œuvres, l'une qui vaudrait par d'exceptionnelles qualités de fond, l'autre par d'exceptionnelles qualités de forme : laquelle devrons-nous admirer le plus ? Sans hésiter, nous répondrons que la beauté de pensée l'emporte. Nous ne disons pas seulement qu'elle a plus de valeur logique ou morale, qu'elle est plus méritoire, plus estimable ; nous nous plaçons bien au point de vue esthétique ; nous disons qu'en elle il y a plus d'art véritable. Il est d'ailleurs inutile de dire que l'idéal est de trouver réunies en une seule œuvre ces deux beautés à la fois. Que sous des formes parfaites transparaisse une magnifique pensée, et ce sera la beauté suprême.

§ 4. — La pensée dans l'art

Ce que nous venons de dire de la valeur qu'il convient d'attribuer à l'effort intellectuel dans les œuvres littéraires peut être généralisé : nous voyons du même coup quelle est la valeur esthétique de la pensée dans l'art.

Il est manifeste que le plaisir que nous prenons à certains arts est avant tout intellectuel.

Prenons en effet nos exemples dans les arts plastiques ou graphiques. Leurs œuvres valent surtout par la forme. Dans cet édifice j'admirerai la netteté du plan, les raisons de convenance qui en ont réglé tous les détails, la pureté des lignes; dans cette statue la justesse des proportions, la vérité anatomique ; dans ce dessin la correction du trait, la précision avec laquelle il indique et résume les caractères essentiels de l'objet représenté. En tout cela l'impression sensible est réduite au minimum ; à peine faut-il parler du plaisir des yeux ; la jouissance que nous éprouvons est surtout d'ordre intellectuel ; c'est une pure satisfaction de l'esprit, provoquée par des conceptions abstraites, assez analogue à celle que nous donnerait la contemplation d'une belle épure géométrique. C'est bien notre intelligence qui vérifie les proportions, qui contrôle l'exactitude des formes ; et ce travail, comme toutes les opérations intellectuelles, nous détache de nous-mêmes, nous porte vers le dehors ; pas un instant nous ne pensons à consulter nos émotions intimes, à nous les donner comme motif de notre jugement. Nous ne pensons qu'à l'objet, à ses qualités intrinsèques ; nous ne cherchons à appuyer notre critique que sur des raisons précises, vérifiables, objectives. Comment ne jugerions-nous pas de ces œuvres par l'intelligence ? Elles sont le produit de la pensée consciente. L'artiste qui les conçoit et les exécute est lui-même un intellectuel plutôt qu'un sensitif. Aurait-il ces scrupules, ces angoisses, ces retours obstinés à des esquisses cent fois abandonnées, cent fois reprises, s'il n'avait d'autre règle que l'impression présente ? Non, il se rend bien compte que parmi toutes les lignes possibles, qu'il poursuit de son crayon, il y en a une qui est la meilleure, qui est la vraie. C'est celle-là qu'il veut trouver, et non une autre. La manquer de l'épaisseur d'un trait, c'est tout perdre. Il est donc convaincu qu'il existe, hors de lui, indépendamment de lui, quelque chose qui est la perfection, un absolu : et c'est par son intelligence qu'il s'efforce de l'atteindre. Observez à ce moment son attitude : elle est celle de la réflexion intense, de l'effort intellectuel ; ses sourcils se

froncent, son regard est fixe ; on voit bien que c'est sa tête qui travaille.

Même dans les arts qui font plutôt appel à la sensation et au sentiment, il ne faudrait pas méconnaître le rôle de l'intelligence. La beauté de la couleur n'est pas de simple agrément, elle ne se réduit pas au plaisir des yeux ; ce que nous admirons dans l'œuvre du coloriste, c'est aussi la justesse des tons, c'est l'à-propos avec lequel telle nuance a été introduite dans la composition et placée ici ou là, c'est la façon ingénieuse dont tel effet a été obtenu, c'est la perfection du métier, toutes choses dont l'intelligence est juge. Dans le plus sentimental de tous les arts, dans la musique, il serait très exagéré d'affirmer que la pensée n'intervient pas. Si elle n'entre pour rien dans l'effet esthétique de la beauté musicale la plus élémentaire, celle que peut avoir un simple accord ou un simple thème, nous voyons qu'elle est requise pour juger des beautés un peu complexes. Ce n'est pas au seul plaisir de l'oreille que nous évaluons le mérite d'un exécutant. En écoutant une symphonie, nous ne nous contentons pas de savourer de suaves accords ou de nous complaire dans une émotion : nous apprécions aussi la valeur des combinaisons harmoniques ou rythmiques, la clarté des développements, la belle ordonnance de l'ensemble. Il ne nous suffit pas que tel passage produise une émotion forte, nous tenons à ce qu'il produise précisément certaine émotion, appropriée à la circonstance. Ce sont là des beautés de forme, des harmonies intellectuelles, des convenances logiques, qui sont perçues et goûtées par l'esprit ; ce sont des qualités objectives, vérifiables, dont la détermination précise donne à la critique musicale une allure rationnelle. Dans la musique en somme, l'intelligence goûte précisément ce qui est l'œuvre de l'intelligence. On peut être à la rigueur bon exécutant avec le sentiment seul. Je ne conçois pas un grand compositeur qui ne serait pas très intelligent. Dans l'élaboration de son œuvre, le musicien ne se laisse pas aller au hasard de l'inspiration ; il se conforme à des règles ; il établit et maintient des proportions, remplit des cadres qu'il

s'est fixés d'avance, prémédite des effets, se pose et résoud des problèmes : c'est tout un travail intellectuel que l'auditeur apprécie lui aussi, et qu'il goûte dans la mesure de sa culture musicale.

Mais, gémira l'esthète, l'évaluation de telles œuvres ne deviendra-t-elle pas quelque chose de bien laborieux ? De la beauté, qui ne devrait être faite que pour la délectation de l'esprit, vous faites un problème à résoudre. Elle ne s'offre plus à nous comme objet de contemplation, elle s'impose comme matière à réflexion. Elle exige, pour être perçue, un effort mental. Voilà qui est bien peu attrayant, et par conséquent bien peu esthétique. — Je répondrai que l'exercice de la pensée n'est pas nécessairement pénible, et même que pour un être vraiment intelligent, il doit être agréable. Tout le monde s'accorde à reconnaître que le plaisir esthétique sera plus complet et plus parfait quand il donnera satisfaction, non seulement à la sensibilité, mais aussi à l'intelligence. Vouloir que la beauté nous procure une satisfaction intellectuelle, mais déclarer en même temps qu'on se refuse à fournir quoi que ce soit qui ressemble à de la réflexion, à du raisonnement, à du calcul, c'est demander l'impossible. Je comprends que, de temps à autre, on prenne plaisir à penser le moins possible, et même à ne pas penser du tout. Mais ce n'est pas ce que l'on peut appeler une satisfaction intellectuelle. Nous ne saurions donc admettre que les œuvres de pur sentiment soient plus attrayantes par cela seul qu'elles exigent un minimum de pensée ; nous estimons plutôt que, même au point de vue esthétique, ce serait pour elles une infériorité. On se fait trop de scrupule, dans la poésie et dans l'art, de nous imposer le moindre labeur intellectuel. Sommes-nous si peu intelligents ou si paresseux d'esprit, que nous ne puissions nous plaire à une œuvre de pensée ?

L'intelligence est la faculté qui ordonne, qui unifie, qui fait converger les moyens vers la fin. Nécessairement et comme par définition, partout où elle intervient elle met de la beauté. Loin de lui céder de mauvaise grâce une place restreinte dans l'art, nous devons souhaiter qu'elle s'y affirme.

CINQUIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ MORALE

CHAPITRE PREMIER

LA BEAUTÉ D'EXPRESSION

Distinction nécessaire. — La beauté d'expression subjective. La beauté d'expression objective.

Par beauté morale je n'entends pas la beauté de moralité, que j'aurai à étudier sans doute mais simplement comme un cas particulier, j'entends d'une manière plus générale, la beauté de sentiment. Il est certains objets qui ne valent ni par l'impression plus ou moins agréable qu'ils produisent sur les sens, ni par la satisfaction intellectuelle qu'ils peuvent nous donner, mais par la propriété qu'ils ont de nous toucher le cœur. Ce que nous admirons en eux, c'est leur expression morale ; ce sont les sentiments qu'ils nous suggèrent et dont ils semblent eux-mêmes pénétrés.

§ 1. — Distinction nécessaire

Quand on dit qu'une chose a une expression donnée, par exemple qu'une chanson est triste, on peut vouloir dire qu'il nous est impossible de l'entendre sans nous sentir attristés ; ou bien l'on veut dire qu'elle indique, par ses

inflexions, que celui qui chante est attristé lui-même. Dans le premier sens, on pensera à l'expression *subjective* de la chanson, c'est-à-dire aux sentiments qu'elle nous suggère ; dans le second, à son expression *objective*, c'est-à-dire aux sentiments qu'elle traduit. Cette distinction, faite par Sully-Prudhomme, devra désormais prendre place dans toute théorie de l'expression ; elle est de valeur ; elle permet de résoudre aisément certains problèmes d'esthétique qui ont fort embarrassé les théoriciens.

Entre l'expression subjective d'un objet et son expression objective, il y a le plus souvent une correspondance très étroite, au point qu'il faut un effort d'abstraction pour les distinguer. Par sympathie nous souffrons avec ceux qui ont l'air de souffrir. Par illusion poétique, nous mettons dans les choses nos joies et nos tristesses ; nous avons une tendance à leur donner la teinte des sentiments qu'elles nous suggèrent, ou même de ceux qui se trouvent accidentellement en nous. Il se présente pourtant des cas où les deux expressions sont très nettement différenciées. A l'expression de sentiments bas, vils ou cruels correspondra en nous un sentiment d'indignation ; nous rions volontiers de ce qui atteint les autres dans leur amour-propre ; dans l'admiration que nous éprouvons pour tout acte de courage, il y a de l'angoisse ; l'expression d'une colère puissante provoque un sentiment d'effroi. Dans le sentiment du sublime, où par une analyse un peu laborieuse Kant a voulu voir un conflit entre notre imagination, qui souffre de son impuissance à se représenter l'infini, et notre raison, qui dans la conscience même que nous avons de cette impuissance trouve sa propre glorification, n'y aurait-il pas simplement un contraste entre l'expression subjective de l'objet et son expression objective ?

Ces deux expressions pouvant être tout à fait différentes et même antagonistes, il est clair que nous n'apprécierons pas les objets de même, suivant que nous ferons plutôt attention à la valeur des sentiments qu'ils nous suggèrent, ou bien à la valeur des sentiments qu'ils expriment. Il doit y

avoir une beauté d'expression subjective et une beauté d'expression objective, dont il peut se faire que nous ne jugions pas selon les mêmes règles.

§ 2. — La beauté d'expression subjective

Notre sensibilité morale se plaît, comme toutes nos facultés, dans l'exercice normal de son activité. Nous avons un cœur fait pour ressentir des amours et des haines, des regrets et des espoirs, de la pitié, de l'angoisse, des remords, de la fierté et des humiliations. Parmi ces émotions si diverses que nous pouvons éprouver, les unes sont joyeuses, les autres pénibles ; mais nous avons besoin de toutes, pour sentir tout notre cœur.

Ce besoin d'émotions, nous l'apportons dans la vie réelle. Ce qui nous est le plus intolérable, c'est l'existence stagnante, monotone, qui ne nous apporte ni douleurs ni joies. Plutôt souffrir, car au moins c'est vivre. En des pages inoubliables, Pascal nous a montré l'homme s'agitant pour ne pas sentir sa misère naturelle et le vide de son existence. « Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes, et les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. » Mais est-ce quand l'homme est inerte, immobile, qu'il est dans sa condition naturelle ? Cet irrésistible instinct qui nous mène montre au contraire que nous sommes faits pour les émotions de la vie active, dans lesquelles nous sentons bien que nous trouvons la plénitude de notre existence.

Si nous ne trouvons pas dans la vie réelle l'occasion de dépenser les énergies morales qui surabondent en nous, nous leur chercherons un dérivatif dans une activité de jeu ; nous demanderons au rêve, au conte, au roman, au théâtre, l'excitation dont nous avons besoin pour ournir notre dose

normale d'émotions. De là le plaisir que nous trouvons à toute œuvre pathétique ou dramatique.

Nous sommes ici sur le terrain battu de l'esthétique. Ce que nous venons de dire a été dit cent fois. La question vraiment intéressante, parce qu'on ne s'entend pas aussi bien sur la réponse à faire, est de savoir jusqu'à quel point cette multiplicité d'émotions, que l'œuvre d'art peut nous suggérer, lui confère une valeur esthétique.

Est-il juste de mesurer la beauté d'une œuvre à l'intensité des émotions qu'elle nous donne? Il le faudrait, si l'on assignait comme fonction à l'art de nous remuer le plus profondément possible. Mais ce ne peut être notre idéal. Les émotions extrêmes épuisent la sensibilité; elles l'obligent à recourir pour retrouver la même stimulation à des excitations de plus en plus fortes; il y a donc, dans leur usage, quelque chose de dangereux. Par excès d'intensité, elles deviennent une véritable souffrance. Il est des romans et des drames qui nous troublent comme un songe fiévreux, qui nous obsèdent d'images terrifiantes, qui nous serrent le cœur. On en sort comme d'un cauchemar; et longtemps encore on reste sous l'impression pénible qu'elles nous ont donnée, comme lorsqu'on a échappé dans la vie réelle à quelque danger grave, ou passé par quelque grande douleur. Si l'on recherche de telles émotions, si l'on s'y complait, ce ne peut être que par une sorte de curiosité malsaine. A vrai dire, bien souvent on ne les recherche pas, on les subit; on est pris par le drame comme par un engrenage; on a beau résister, demander grâce, il faut qu'on y passe tout entier. Sans doute on éprouvera, quand ce sera fini, un soulagement indicible à se sentir délivré de cette angoisse; mais c'est payer trop cher ce plaisir. Ce sont là les procédés d'un art brutal. Il est d'ailleurs plus facile qu'on ne croirait d'obtenir de tels effets; il y a des artifices de métier pour les produire. La valeur d'art et la beauté d'une œuvre ne peuvent donc se mesurer simplement à sa puissance d'expression. Suivant la très juste recommandation de Cournot, « de ce qu'une tragédie ou un opéra, souvent médiocres, nous remueront

plus que la vue d'un tableau, d'une statue ou d'un monument d'architecture, nous nous garderons de conclure qu'il y a dans l'opéra ou dans la tragédie des beautés d'un ordre bien supérieur à tout ce que peut produire l'art des Phidias et des Raphaël »[1].

Quand l'effet pathétique est dû à quelque grossier artifice, quand il agit trop fortement sur les nerfs, toute impression esthétique s'évanouit à bon droit. Ce que nous admirons ou devons admirer, c'est un maximum d'émotion produit avec un minimum d'impression physique. Nous *devrons* surtout nous plaire aux œuvres qui nous procureront des émotions variées et riches, mais d'intensité moyenne, et qui nous laisseront assez de sang-froid pour qu'aux moments les plus pathétiques nous puissions goûter encore une impression d'art.

Ce n'est donc pas l'intensité des sentiments suggérés qui importe, c'est bien plutôt leur qualité. J'ai le droit de juger une œuvre d'après les sentiments qu'elle me donne ; mais pour que je la dise belle, il faut qu'il y ait dans ces sentiments quelque chose de vraiment esthétique, c'est-à-dire de vraiment moral, la perfection des sentiments étant dans leur moralité.

§ 3. — La beauté d'expression objective

Essayons de dégager les lois élémentaires de l'expression objective.

Toute chose est belle quand elle est expressive ; c'est qu'alors elle est vivante, c'est qu'elle semble avoir une âme. Rien ne peut être plus antipathique à la pensée que la matière brute. Qu'il y ait dans le monde de lourdes masses matérielles, substances inertes et inconscientes, poids mort de la réalité, cette seule pensée inspire à un être conscient une sorte d'horreur. Nous ne pouvons accorder de sympathie et ne pouvons attribuer de beauté qu'à ce qui est vivant et sentant. Pour que les choses prennent une valeur

1. A. Cournot. *Essai sur les fondements de nos connaissances*, Hachette, 1851, t. I, p. 381.

esthétique, il ne suffit donc pas qu'elles nous émeuvent, il faut qu'au moins par illusion poétique nous puissions supposer en elles-mêmes quelque chose qui ressemble au sentiment.

Toute chose sera d'autant plus belle qu'elle sera plus clairement expressive. Il n'est pas nécessaire que les sentiments exprimés soient très intenses. Mais il faut que rien n'en soit perdu. Il est des physionomies si expressives qu'elles sont pour ainsi dire transparentes ; elles rendent avec tant de délicatesse les plus fines nuances du sentiment, qu'aucune n'échappe. Par quelle imperceptible modification des traits la gaîté, la tristesse, les émotions les plus diverses se trouvent-elles signifiées ? Nous ne saurions le dire. Nous ne voyons que le sentiment exprimé. Le visage prend ainsi une sorte de beauté immatérielle et toute psychique. De même, quand nous lisons un poème ou écoutons un chant très expressif, dans lequel chaque inflexion de la phrase, chaque modulation de la voix a un sens et correspond à un sentiment, il nous semble encore que les émotions exprimées sont directement perçues ; rien ne paraît s'interposer entre elles et nous. S'il nous fallait un effort pour interpréter l'expression, sa valeur esthétique en serait singulièrement amoindrie, non parce que cet effort nous coûterait, mais parce que la difficulté de l'interprétation prouverait qu'il y a dans l'expression même quelque chose de défectueux. Un visage inexpressif est un visage empâté, trop inerte, que ne parviennent pas à émouvoir les sentiments légers ; une phrase littéraire ou musicale dont l'expression ne se dégage pas est une phrase lourde, opaque ; c'est de la matière qui n'est pas complètement pénétrée d'esprit. L'expression sera parfaitement belle quand elle sera si transparente qu'elle n'attirera plus sur elle-même notre attention, et que nous croirons atteindre directement, sans intermédiaire, le sentiment exprimé.

Toute expression est d'autant plus belle que les sentiments exprimés sont plus beaux. Ici nous n'avons pas de démonstration à donner. La loi s'impose. Toute la question est de savoir comment nous jugerons la valeur esthétique des sentiments.

On est trop disposé à n'attribuer la beauté proprement dite qu'aux objets qui tombent sous nos sens et qui ont une forme perceptible. Mais il y a une beauté purement psychique : beauté de l'âme, beauté d'un état de conscience. Cette beauté toute morale, nous devrons l'accorder aux sentiments qui ont en eux quelque chose de délicat, de généreux ou d'élevé ; à ceux qui impliquent le plus libre, plus riche et plus harmonieux développement de notre personnalité.

Voici enfin une règle que nous devons poser et qui devra présider à toute notre critique de la beauté d'expression. C'est que toujours nous devrons accorder plus de valeur à l'expression objective qu'à l'expression subjective. Cette règle rentre dans le programme même de notre esthétique, qui est de chercher à nous détacher autant que possible de nous-mêmes et de juger les choses, non d'après l'effet qu'elles produisent sur nous, mais d'après leur valeur propre.

La beauté d'expression objective est la plus objective de toutes, la plus dégagée des apparences, et vraiment la plus réelle. Mes sens ne me font percevoir les objets que très superficiellement; on est même en droit de se demander si l'image qu'ils m'en présentent a la moindre ressemblance avec la réalité. L'intelligence, qui me fait percevoir les formes et déterminer le rapport des êtres à leur fin, a plus de valeur objective ; mais la connaissance qu'elle me donne des choses est bien abstraite ; à vrai dire, elle ne me fait connaître que des rapports. Mais quand je me représente les sentiments qu'un être éprouve, je puis me les représenter exactement tels qu'ils sont ; il n'est pas de connaissance qui soit plus pure d'illusion, plus adéquate à son objet que celle-là. La vie morale d'un être, c'est ce qu'il y a de plus réel en lui, c'est la raison d'être de toute son organisation, la fin vers laquelle convergent toutes ses énergies. C'est donc en cela que doit être sa beauté.

Essayons maintenant de sortir des généralités, et de donner quelques applications de ces principes à la beauté d'expression dans la nature et dans l'art.

CHAPITRE II

BEAUTÉ D'EXPRESSION DANS LA NATURE

Expression des objets matériels. — Le sentiment de la nature. — Eléments subjectifs. — Eléments objectifs.

§ 1. — Expression des objets matériels

Souvent, par jeu d'imagination et illusion poétique, nous prêtons à des objets matériels une sorte d'expression morale. Ainsi, quand nous considérons un meuble, un vase, un édifice, nous nous plaisons à lui attribuer une physionomie. Il nous semblera qu'un fauteuil a une attitude raide, compassée ou nonchalante. Un vase nous fera l'effet d'un poussah bedonnant ; ou bien il semblera s'étirer, allonger son col, faire effort pour se dresser sur son pied. Une maison prendra une expression coquette, avenante, ou dure et même sinistre ; dans certaines chaumières délabrées un poète se figurera de pauvres vieilles au chef branlant, accroupies au bord du chemin. Ainsi nous prêtons une physionomie aux choses par vague analogie avec les expressions humaines, comme nous donnons une figure aux nuages. Ce sont de simples rêveries. L'objet étant par définition inanimé, il n'y a rien en lui, rien en dehors de nous qui réponde à cette expression. Bien qu'objectivée, elle est toute subjective. Mais nous devons nous demander si, abstraction faite de ce faux pathétique, les choses n'auraient pas une expression vraie, correspondant à quelque sentiment réel, que sans aucune illusion poétique nous pouvons attribuer à *quelqu'un ?*

Il en est certainement ainsi des choses qui sont l'œuvre

de l'homme, ou sur lesquelles nous avons mis notre marque en les employant à notre usage. Une ligne tracée sur le papier ne semble avoir un mouvement aisé ou gauche que par illusion ; mais elle exprime très réellement l'aisance ou la gaucherie du geste qui l'a tracée. Un meuble, un vase exprime le sentiment dans lequel il a été conçu. La maison exprime le caractère de son architecte, et l'esprit dans lequel elle a été édifiée ; ce peut être une œuvre de luxe ou de parcimonie, de calcul ou d'insouciance, de hardiesse ou de timidité, de modestie ou d'orgueil, d'ascétisme ou de sensualité. L'architecture de chaque époque correspond à un certain état social et moral, qu'elle exprime. La demeure prend aussi la physionomie de l'habitant. De son aspect, de son état d'entretien, sans se mettre en grands frais de sagacité, on pourrait tirer bien des inductions sur le caractère, sur les habitudes, sur les goûts des personnes qui l'ont hantée pendant de longues années. Tout objet, fabriqué de main d'homme ou employé par l'homme, a donc une expression bien objective qu'il est juste de lui attribuer. Il a vraiment un caractère humain, qui doit entrer dans son évaluation esthétique.

§ 2. — Le sentiment de la nature

Passons à l'expression des choses dans la nature.

Dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'un paysage, nous ne faisons pas entrer seulement ses qualités pittoresques, mais encore et surtout son expression morale. L'esthétique du paysage ne saurait donc être établie sans tenir compte de ce que l'on a appelé le sentiment de la nature. Le rôle de l'esthétique rationnelle est de contrôler et de diriger ce sentiment, en le dégageant autant que possible du faux pathétique dans lequel il risque de s'égarer, et des illusions de l'expression subjective.

On a beaucoup discuté sur « le sentiment de la nature ». Je conçois qu'on ait peine à le définir, tant la nature peut nous inspirer de sentiments divers. Il est inutile de nous

travailler à enfermer dans une sèche formule un ensemble d'émotions aussi complexes, aussi instables. Prenons-les plutôt telles qu'elles sont, dans leur richesse et leur variété. Par sentiment de la nature, j'entends l'ensemble des sentiments que la nature nous suggère, et qui déterminent son expression.

Éléments subjectifs.

Dans cette expression entrent des éléments subjectifs, c'est-à-dire des sentiments qui ne sont qu'en nous-mêmes et ne peuvent être attribués à la nature que par illusion, et des éléments objectifs.

En fait les éléments subjectifs sont certainement dominants. L'expression que nous attribuons à un paysage dépend en grande partie de l'impression physique que nous en recevons. L'homme, être nerveux et de sensibilité raffinée, subit profondément l'action des phénomènes atmosphériques.

Cette sensibilité particulière doit surtout s'être développée dans les pays à climat très variable; au cours lent et régulier d'une journée d'été comparez les caprices d'une journée de printemps; rayons furtifs dans la brume, jeu des nuages dans le ciel bleu, ondées et éclaircies; pour des nerfs un peu délicats, ce sont des changements incessants de tonalité, qui ne peuvent manquer d'être perçus, d'agir sur l'humeur, et de se convertir en sentiments.

Conformément à une loi déjà citée, les objets eux-mêmes nous sembleront prendre la teinte des émotions qu'ils nous donnent. Le rayon de soleil qui nous ranime et nous égaie nous semblera joyeux. La brume froide qui nous morfond nous semblera mélancolique. Cette mélancolie est-elle en nous ou bien en elle ? Nous ne songeons pas à faire la distinction ; tout cela se confond, et il nous semble que du ciel gris descend sur nous de la tristesse.

Les contemplatifs savourent ces émotions, ils s'y complaisent. Nous aimons qu'un paysage ait un caractère tran-

ché, et que tous les détails dont il se compose contribuent à rendre plus intense cette émotion qu'il nous donne ; s'il est sombre par exemple, nous voulons qu'il le soit à l'extrême, au point de dégager une tristesse lugubre ; s'il est riant, que tout y soit frais, vif et joyeux. Avec cet instinct de composition artistique que nous apportons à notre insu dans la contemplation de la nature, nous faisons un effort d'imagination pour le voir tel, pour le pénétrer à fond du sentiment exprimé, jusqu'à saturation.

Nous prêterons même de véritables émotions à la nature pour la dramatiser et en recevoir ainsi des impressions plus fortes. Qu'importe au grain de sable d'être poussé ici ou là, au vent qui l'entraîne de le faire rouler plus ou moins loin, de le soulever de terre ou de ne pouvoir l'ébranler ? Que le ruisseau coule en chantant sur les galets, s'endorme dans le marais stagnant, ou tombe au gouffre de la cascade, que lui importe ? Tout cela est indifférent aux molécules d'eau qui roulent les unes sur les autres. La mécanique nous l'apprend ; la matière est indifférente au mouvement ou au repos. Mais nous nous plaisons à nous figurer dans les choses un semblant d'émotions, analogues à celles que nous éprouverions à leur place. Des forces de la nature nous faisons des puissances à demi conscientes pour mieux sympathiser avec elles. De là cette beauté dramatique que nous attribuons à toute manifestation des forces sauvages de la nature, au souffle de la tempête, à la course échevelée des vagues, aux éclats de la foudre. Nous nous laissons prendre à ce jeu par lequel nous prêtons à des phénomènes tout physiques une expression morale. Quand le vent passe sous une porte mal close, nous entendons comme une voix lointaine qui s'approche, qui élève sa plainte indignée, désespérée, qui monte et gronde, puis semble retomber impuissante, et s'éloigne avec un sourd gémissement. Et nous nous attendrissons sur cette plainte. Ce n'est évidemment qu'une illusion dans laquelle notre imagination se complaît ; ces tristesses, ces plaintes n'existent que pour nous, elles n'ont de réalité qu'en nous. Si elles nous émeuvent, c'est par incons-

cient rappel des accents de la voix humaine. En fait, il n'y a là qu'un courant d'air, qui passe en vibrant par une fente étroite. Au fond il en est de même des voix de la forêt, des voix de la mer. C'est aussi par jeu d'imagination que nous prêtons une expression triste ou joyeuse aux ombres, aux clartés, à l'aube, au crépuscule, aux choses inanimées. Comme on lance sa voix aux échos d'une voûte sonore, nous projetons nos sentiments dans la nature entière, pour qu'ils nous reviennent amplifiés par cette vaste résonnance; et nous sympathisons avec cette âme des choses, qui n'est au fond que notre âme.

Que faut-il penser de ces illusions ? Ne sont-elles pas le vertige de la poésie moderne ? Ne nous ramènent-elles pas à une mythologie surannée ? Ne nous exposent-elles pas à bien des mièvreries, au faux pathétique, aux attendrissements sur la feuille qui tombe ? Et dans tous les cas, nous faisant attribuer aux choses une beauté d'expression qu'elles n'ont que pour nous, ne sont-elles pas une formelle illusion esthétique ?

Je ne serai pas aussi sévère. Il ne faut pas prendre trop à la lettre les effusions panthéistiques de nos poètes, et leurs descriptions sentimentales. Ne le disons pas trop haut, pour ne pas gâter ce jeu charmant, auquel il faut faire semblant de se laisser prendre. Mais nous savons bien que ce n'est qu'un jeu. Les poètes sont des rêveurs, ils ne sont pas des hallucinés.

J'ai souvent pensé que l'on traduit d'une façon bien lourde les conceptions antiques quand on parle de la mythologie comme s'il s'agissait de croyances dogmatiques. Je ne puis admettre que même du temps d'Homère on ait pris au sérieux les aventures de Zeus et d'Héra, les festins sur l'Olympe, et les sirènes et les cyclopes ; cela faisait partie de la légende dorée. Dans les forêts, le poète ancien mettait des nymphes et des satyres ; il savait bien que jamais, se promenant au bois, il n'en rencontrerait. Nos poètes donnent une âme aux chênes, aux sources, au vent qui passe, au nuage qui flotte dans l'air. Eux aussi savent bien que ce

n'est pas réel ; et c'est le grand charme de ces illusions. Le rêve le plus délicieux n'est-il pas celui dans lequel on a conscience de rêver ? S'ils pensaient que la nature est vraiment animée, elle perdrait à leurs propres yeux quelque chose de sa poésie. Pour qui croirait absolument au merveilleux, il ne serait plus une merveille, mais une réalité comme une autre. Il n'y a de merveilleux que l'imaginaire.

Nous ne voyons donc aucun inconvénient à ce que l'on personnifie tant qu'on le voudra les forces de la nature, s'il reste entendu que ce n'est là que jeu d'imagination et métaphore poétique.

Mais la raison a des droits sur ce jeu de sympathie. Elle ne veut pas qu'on en abuse.

Nous ne devons pas laisser notre Moi se trop perdre dans les choses. S'abaisser, pour mieux entrer en sympathie avec les choses, à l'inconscience des êtres élémentaires, ce peut être une détente aux préoccupations de la vie sérieuse ; mais à prolonger ces contemplations passives, on perdrait de sa tonicité morale. S'il est délicieux de se fondre dans l'âme universelle, ce ne peut être pour l'âme humaine un idéal. Mieux vaut pour elle reprendre énergiquement conscience de sa personnalité.

Trop souvent nous nous plaisons à donner à la nature des expressions douloureuses, pour en savourer la mélancolie. Cela encore est marque d'alanguissement, et ne vaut rien à l'âme.

Il y a bien de l'égoïsme enfin dans cette jouissance de l'esthète qui regarde la nature comme un pur objet de contemplation, et qui savoure le spectacle des choses pour le seul plaisir qu'il en peut retirer, sans s'inquiéter de ce qu'en peuvent sentir pour leur compte les autres êtres. C'est pour nous une sorte de devoir de nous enquérir au moins des expressions objectives la nature.

Éléments objectifs.

Sans faire appel à la fantaisie, mais au contraire en faisant effort pour entrer dans la réalité, nous pourrions découvrir

dans la nature une expression. La vie est partout, et avec elle le sentiment.

Ce que nous appelons la nature ne se compose pas seulement de matière inerte et de forces physiques, mais de myriades de créatures et d'êtres organisés, qui pour vivre d'une existence plus humble que la nôtre n'en ont pas moins droit à notre sympathie.

Nous pouvons sympathiser avec la plante. Nous le faisons même plus volontiers qu'avec l'animal même, peut-être parce qu'entre elle et nous il n'y a jamais hostilité. Nous souffrons pour elle quand elle se fane ou dépérit; nous nous réjouissons avec elle quand elle reverdit sous l'ondée bienfaisante ou s'épanouit au soleil. Qu'il y ait dans cette impression un peu d'exagération sentimentale; que nous prêtions à la plante des sentiments trop humains et notamment le sentiment de sa propre poésie, je n'en disconviens pas. Mais on peut sans trop d'illusion lui attribuer au moins un vague bien-être, de sourds malaises. L'illusion est de mettre en elle des sentiments conscients, mais n'y a-t-il pas bien des choses au-dessous de la conscience, qui ne sont pourtant pas de simples faits matériels? De quoi nous-mêmes prenons-nous conscience en nous, si ce n'est de quelque chose qui nécessairement était inconscient? Nous ne savons ce qu'est en soi le végétal vivant, et ce qui le fait vivre; mais il nous est vraiment impossible de nous le représenter comme un simple agrégat de molécules inertes, comme un petit tas de matière; il doit y avoir en lui quelque chose d'autre, une activité supérieure au mouvement purement mécanique, et que nous ne pouvons mieux nous représenter qu'en animant la plante, c'est-à-dire en lui donnant quelque chose de notre âme, en sentant pour elle. Et qui sait si nous n'avons pas le droit d'aller plus loin? Qu'y a-t-il au fond des choses que nous disons matérielles? Autre chose assurément que ces grossiers symboles visuels par lesquels nous nous les représentons.

1. « Comprendre un paysage, c'est substituer à l'harmonie subjective et momentanée des choses et de notre imagination l'harmonie objective et consistante des choses entre elles ». Paul Dejardins, *De la compréhension des paysages*, Revue bleue, 25 juillet 1903.

L'expression que nous prêterons ainsi à la nature aura sa valeur objective. Elle n'est plus un simple reflet de nos émotions. Nous ne la rêvons pas, nous la constatons hors de nous, bien réelle, et c'est plutôt notre émotion à nous qui en est le contre-coup sympathique. Nous avons vu qu'il est juste d'admirer la nature pour le bien-être qu'elle nous donne ; nous devons l'admirer plus encore pour le bien-être qu'elle donne à toutes ses créatures, bien-être collectif, auquel nous ne faisons que participer. On sait la grandeur incomparable de cette émotion qui nous saisit, quand une foule entière, dans laquelle nous nous perdons, participe d'un même sentiment. Ici nous sympathisons avec une foule plus humble, mais innombrable, avec la foule des êtres élémentaires, dont nous partageons les sentiments très simples mais très profonds. Aussi quelle résonnance, quelle ampleur prennent alors nos propres émotions !

« Le sourire appartient bien à certains lieux, l'horreur à d'autres, et à d'autres la sérénité. Un paysage où toutes les plantes périssent et pourrissent, où les arbres souffrent, où toute vie est chétive, exténuée et malingre, est triste en soi, sans qu'il soit besoin qu'un homme vienne y gémir. Un autre où tout est robuste et exubérant de sève est un centre d'existences heureuses ; il est gai comme une maison où tous se portent bien... Ainsi la nature est pleine d'expressions individuelles ou collectives. Et celles-ci se modifient avec les saisons, les heures et les températures. Une nuit de gel cause bien d'autres angoisses que parmi les hommes attardés. Il y a des coups de vent qui, balayant un paysage et affligeant les arbres, les fleurs, les oiseaux, le transforment en une véritable scène de souffrance, et y éveillent un chœur douloureux, où chacun, à sa façon, les uns en poussant des cris, les autres en contractant leurs feuilles, se plaint de sa souffrance [1]. » Ici l'impression esthétique correspond donc bien à la réalité ; l'idée même que cette expression de la nature

1. Auguste Angellier. *Robert Burns*, t. II, p. 372, 373, Hachette, 1893. Voir toute cette étude, la plus pénétrante et la plus complète que l'on ait faite sur le sentiment de la nature.

n'est pas un simple jeu poétique, mais a quelque chose de très sérieux, doit intervenir dans nos jugements de goût ; nous serions portés, par attrait du pathétique, à préférer aux paysages riants et paisibles ces paysages tourmentés, désolés, qui font si bien en peinture et fournissent dans la description littéraire de si beaux effets. Nous devons sympathiser plutôt avec les forces bienfaisantes de la nature qu'avec ses forces malfaisantes. Il nous suffirait de redire ici ce que nous avons dit de la souffrance humaine. La tristesse des êtres et des choses est en soi une laideur, que l'art a le droit de représenter dans un intérêt dramatique, et dont nous pouvons admirer la représentation, mais que nous n'avons pas le droit d'admirer dans la réalité. Cette expression pathétique, qui certainement contribue à la valeur d'une œuvre d'art, ne peut conférer aux spectacles de la nature une qualité esthétique. Qu'une symphonie émouvante soit jugée belle, c'est à juste titre, puisque précisément elle est faite pour émouvoir ; mais on ne peut supposer que la nature se soit proposé comme fin de nous donner des émotions, ni par conséquent l'applaudir d'y avoir réussi.

Que veulent les forces de la nature ? Ces puissances ont-elles un but ? Je n'en sais rien. Par analogie avec l'effort des créatures vivantes, je puis supposer qu'elles tendent à se développer, que les causes physiques veulent produire leur effet, que tout mouvement a pour but le point auquel il aboutira. C'est possible après tout. Mais encore une fois je n'en sais rien. Ignorant s'il y a pour elles-mêmes un bien, j'ai le droit de leur demander avant tout d'être bienfaisantes.

Ce que nous devons désirer du monde, c'est qu'il soit vraiment un Kosmos ; c'est que tout y soit en ordre et en harmonie ; c'est que les éléments soient divisés par grandes masses pures, ici de l'eau, là de la terre, là de l'air, tout *migma* où se confondent les éléments étant impur et inquiétant ; c'est qu'il soit hospitalier à la vie et surtout aux formes supérieures de la vie.

Pour qu'une chose expressive soit belle, il ne suffit pas, avons-nous dit, que l'expression en soit émouvante, il faut

que les sentiments exprimés soient beaux, qu'ils aient quelque chose de noble, d'élevé, de sérieux. Cela est aussi vrai de l'expression dans les productions de la nature que de l'expression dans l'art. Nous devrons donc attribuer plus de valeur esthétique aux impressions calmes, reposantes que nous recevons de la nature, qu'à ses impressions troublantes. Il y a plus de beauté dans une fin de journée paisible que dans un orage.

Le primitif sentiment de la nature était moins tourmenté que le nôtre ; les anciens aimaient les sites riants, gracieux, les fraîches vallées, l'opulence de la terre et sa fécondité ; la nature leur semblait belle quand ils la trouvaient bonne, féconde et maternelle. Ce sentiment était raisonnable, car c'est bien là la beauté de fond. La terre est la demeure des êtres vivants, il faut avant tout qu'elle leur soit accueillante. Un beau paysage, c'est celui dans lequel d'innombrables créatures peuvent vivre à l'aise, sans se froisser les unes les autres, dans les conditions d'existence les plus favorables. Que l'on y trouve de l'espace, de la lumière, de l'air pur, des eaux courantes, de la verdure et des fleurs ; quelques accidents de terrain s'il est possible, non pour varier les lignes, mais pour admettre des formes d'existence plus diverses ; avec cela, toujours un paysage *devra* produire une impression de beauté. Jamais la nature ne devra nous sembler plus belle que lorsque nous la sentirons heureuse. Nous qui disons l'aimer, nous ne pouvons lui souhaiter une autre expression que celle de la sérénité, de la paix et de l'harmonie.

CHAPITRE III

BEAUTÉ D'EXPRESSION DES ÊTRES ANIMÉS

L'expression des animaux. — La beauté d'expression dans l'homme.

Nous avons posé en principe que toute chose est d'autant plus belle, qu'elle est adaptée à des fins plus élevées.

Il est évident en effet que la parfaite adaptation d'un objet à sa fin sera d'autant plus désirable, que cette fin aura plus de valeur. Nous avons constaté qu'un objet, même très exactement conforme à sa destination, ne produisait qu'un médiocre effet esthétique quand cette destination était vulgaire. Une fin supérieure, atteinte avec une perfection égale, mérite d'être admirée davantage. C'est pour cette raison que nous accordions plus de valeur à l'activité laborieuse qu'à l'activité de jeu. Elle exige autant d'habileté musculaire, autant d'énergie physique ; et elle l'emploie à une fin plus utile ; elle s'inspire de sentiments plus nobles, qui peuvent aller jusqu'au sublime. Elle doit donc être préférée. Un poète admirera le geste auguste du semeur : l'admiration est ici excitée et justifiée par la valeur morale, la fin, la destination du geste. De même, si nous avons à apprécier la beauté relative des êtres organisés, nous devrons accorder la beauté la plus grande à ceux qui sont adaptés à la fin la plus élevée.

Appliquons ce principe à la critique des beautés organiques. Nous aboutirons peut-être à des conclusions qui choqueront notre goût dans sa routine. Mais nous nous obligerons, si nous voulons être logiques, à les accepter.

§ 1. — L'expression des animaux

Qu'allons-nous penser du monde charmant des plantes? Elles ne se sont pas éveillées à la conscience ; elles dorment du sommeil obscur de la vie végétative ; elles n'ont d'organes que ce qu'il en faut pour vivre, strictement. Devrons-nous donc croire que leur valeur esthétique est inférieure à celle de tout animal? Notre goût pourra-t-il admettre que dans la petite chenille verdâtre qui ronge ses feuilles, il y ait plus de réelle beauté que dans la rose ? — Il le faudra bien, puisque cela est vrai. Cette larve d'insecte est plus merveilleusement organisée que le rosier. Elle a le mouvement, la sensibilité, un rudiment d'intelligence. Elle est plus admirable. Ce n'est pas une raison pour retirer à la rose quoi que ce soit de notre admiration. Elle aura toujours sa délicatesse de carnation, sa couleur, son parfum exquis. Mais c'est une raison pour relever dans notre estime cette humble chenille qui doit, si nous faisons abstraction de la répugnance irréfléchie qu'elle peut nous inspirer, reprendre son rang au nombre des merveilles de la nature. Si charmant que soit l'art qui a fait la fleur, celui qui a fait cette larve est autrement profond.

Parmi les animaux, comparez la vie d'un poisson à celle d'un oiseau, celle d'un oiseau à celle d'un homme, il est évident que vous obtiendrez une progression ; vous passerez des modes de la vie les plus rudimentaires à ses modes les plus riches, les plus complexes, les plus élevés. La dignité des fins va croissant. Et l'organisation qui rend possible cette vie supérieure, alors même que nous ne pourrions nous en assurer directement, doit être présumée plus parfaite que celle qui se prête seulement à une vie inférieure.

Ce qui nous empêche d'apprécier à leur juste valeur les êtres adaptés à la plus haute vie psychique, c'est que cette adaptation, d'ordinaire, ne s'exprime pas au dehors par des signes aisément perceptibles. La forme extérieure des animaux est avant tout déterminée, dans ses grandes lignes,

par les exigences de la locomotion : aussi sommes-nous habitués à voir presque exclusivement la beauté physique dans les signes de la vigueur, de l'agilité, de la souplesse, comme si l'aptitude à se mouvoir avec aisance était la qualité suprême. Les raffinements de structure interne, qui doivent correspondre au progrès mental, nous échappent presque entièrement. L'aspect extérieur d'une fourmi n'exprime guère son merveilleux développement psychique. A regarder la physionomie d'une abeille, même avec ce regard pénétrant d'un Michelet ou d'un Mæterlinck, qui s'efforce de voir les êtres par le côté moral et intérieur, il nous serait bien difficile d'y lire tout ce que nous savons de sa vie morale. Ce qu'il doit y avoir de plus beau physiquement dans un homme de génie, c'est son cerveau ; et il est certain que nous en aurions l'impression si, doués de sens plus fins et d'une intelligence supérieure, nous pouvions percevoir directement et apprécier à sa juste valeur cet étonnant organe. Dans l'appareil nerveux où a pu s'élaborer une grande œuvre de science ou d'art, il devait y avoir autant de beauté que dans l'œuvre même.

Dans l'état actuel de nos connaissances, nous ne saurions donc apprécier à sa juste valeur la beauté des plus parfaits organismes. Le meilleur en est perdu pour nous. Essayons du moins de compenser cette perte en attribuant une plus haute valeur à ce que nous en percevons. Toute raison que nous pouvons avoir d'attribuer à un être un plus grand développement psychique doit nous le faire trouver plus beau.

Ici plus que jamais il importe de ne pas juger sur première impression, mais de s'informer le plus possible. Aucun renseignement que nous pouvons avoir sur la nature intime de l'animal ne doit être négligé. Nous jugerons de sa mentalité par sa physionomie ; mais nous nous efforcerons aussi d'interpréter sa physionomie d'après ce que nous savons de ses mœurs et de sa mentalité. Ainsi nous arriverons à porter, sur sa beauté d'expression, un jugement aussi objectif que possible.

Quelques espèces animales ont des traits assez expressifs pour que sans grande sagacité, à première vue nous puissions juger de leur mentalité.

« En vérité, dit Michelet, quand je regarde au Muséum la sinistre assemblée des oiseaux de proie nocturnes et diurnes, je ne regrette pas beaucoup la destruction de ces espèces. Quelque plaisir que nos instincts personnels de violence, notre admiration de la force, nous fasse prendre à regarder ces brigands ailés, il est impossible de méconnaître sur leurs masques funèbres la bassesse de leur nature. Leurs crânes tristement aplatis témoignent assez qu'énormément favorisés de l'aile, du bec crochu, des serres, ils n'ont pas le moindre besoin d'employer leur intelligence. Leur constitution qui les a faits les plus rapides des rapides, les plus forts des forts, les a dispensés d'adresse, de ruse et de tactique. L'aplatissement du crâne est le signe dégradant de ces meurtriers. Ces voraces au petit cerveau font un contraste frappant avec tant d'espèces aimables, visiblement spirituelles, qu'on trouve dans les moindres oiseaux [1]. »

Michelet a raison. La bête féroce n'est pas responsable sans doute ; dévorant sa proie vivante, elle suit sa loi. Mais c'est dans cette loi même qu'il y a quelque chose d'odieux. Le procédé d'alimentation du carnassier est pour la raison un scandale. On trouve absurde le sauvage qui abat un arbre pour avoir le fruit. Que faut-il penser de l'être qui broie une créature admirable, merveilleusement organisée, pensante, aimante, pour en tirer un peu de chair et quelques gorgées de sang ? Sacrifier le supérieur à l'inférieur, comme le fait constamment la loi de guerre, cela est contraire à tout ordre de finalité, à toute harmonie. Quand un tigre mange un homme, un crime est commis. Plus un être a de développement moral, plus il devrait être respecté. Nous commençons à le comprendre nous-mêmes. De plus en plus il nous répugnera de nous alimenter d'êtres conscients. Il est juste en somme que nous gardions notre sympathie et

1. Michelet. *L'oiseau*, première partie, les rapaces.

notre admiration pour les organismes adaptés à l'existence pacifique. L'animal de proie peut être merveilleusement adapté à ses fins, mais ces fins sont en conflit avec d'autres fins aussi légitimes. Pour qu'il vive, il faut qu'il sacrifie quantité d'autres créatures qui le valent bien. Il vaudrait mieux en somme qu'il n'existât pas. Son organisation est viciée dans son essence même : elle peut être parfaite en son genre, notre intelligence n'y trouve rien à reprendre, mais il y a dans notre cœur quelque chose qui se refuse à l'admirer. Si l'on prend vraiment au sérieux les idées du bien et du mal, si l'on ne cède pas à ce préjugé absurde qui restreint leur champ d'application à l'espèce humaine, on n'hésitera pas à appliquer aux animaux eux-mêmes ce principe, que dans le jugement que nous portons sur la beauté d'un être animé, nous devons faire entrer une appréciation morale.

Il y aura, cela est fatal, de grandes divergences de goût dans ces appréciations. Chacun admirera dans les êtres l'expression réelle ou symbolique des qualités qu'il estime le plus. Pour arriver à s'entendre sur l'idéal de l'expression, il faudrait donc commencer par s'entendre sur l'idéal psychique. Mais au moins la question est nettement circonscrite ; ici la question d'esthétique est d'ordre exclusivement moral.

§ 2. — La beauté d'expression dans l'homme

Quand il s'agit de l'homme, le principe est communément admis. Nous aurons seulement à en suivre les conséquences, un peu plus loin que ne le fait le sens commun.

Comparé à l'animal, l'homme nous apparaîtra comme doué d'une beauté supérieure, parce qu'il a une expression morale plus élevée.

Il peut y avoir des exceptions individuelles. Si l'espèce, prise dans son ensemble, est incomparablement plus belle que les espèces animales les plus élevées, nous ne pouvons conclure qu'un homme quelconque sera plus beau qu'un animal quelconque, autrement dit que l'homme le plus laid

sera encore plus beau que le plus bel animal. Aucune race humaine, si inférieure ou dégradée qu'elle soit, ne s'abaisse en intelligence au-dessous de l'animal ; mais en qualités morales ? Si l'on ne s'en tient pas aux phrases de convention, pourrait-on affirmer avec la même certitude que tous les hommes, quels qu'ils soient, sont supérieurs à l'animal en courage, en abnégation, en dévoûment à la famille ou à la tribu, en bonté, en tendresse, en amour ? Pour le soutenir, il faudrait fermer les yeux à l'expérience, et ne pas savoir jusqu'où peuvent s'élever les sentiments de l'animal, jusqu'où peuvent s'abaisser ceux de l'homme.

Comparés entre eux, les hommes devront être estimés d'autant plus beaux, que leur expression se rapprochera davantage de l'idéal moral de l'humanité.

Parmi les diverses races humaines nous attribuerons la plus grande beauté de type à celles qui ont la supériorité psychique et qui en fait se sont montrées capables de s'élever à une civilisation supérieure.

On a parfois usé d'un critérium plus simple ; la prospérité de la race. Les types altérés, dégradés n'ont-ils pas une tendance à disparaître ? Les types supérieurs, à se multiplier et prédominer ?

Si cette loi était absolue elle nous fournirait sans doute un moyen très commode d'évaluer objectivement la perfection de chaque type organique. Quand nous verrions une espèce évincer les autres, nous en conclurions qu'elle était digne de se mettre à leur place. Ainsi le droit serait toujours du côté de la force ; toute sélection naturelle étant bienfaisante, serait juste. En fait de telles idées ont cours ; on dira par exemple, sans s'apercevoir de ce qu'il y a d'odieux au fond dans cette façon de raisonner, que le blanc est évidemment supérieur aux noirs, puisqu'il les a refoulés, évincés et fait disparaître partout où il s'est trouvé en concurrence vitale avec eux. De ce qu'une admirable petite civilisation aura été submergée par un flot de barbares, on conclura que c'était une société pourrie, qui devait disparaître ; et l'on sera reconnaissant aux barbares d'en avoir fait place

nette ; on verra dans leur triomphe une preuve de leur supériorité. L'être supérieur, c'est celui qui mange tous les autres !

On ne disparaît pas toujours parce qu'on est indigne de vivre, mais aussi par accident, ou par conflit avec quelque force brutale. Il ne faut pas toujours donner raison aux vainqueurs et mépriser les victimes. Celui qui se laisse évincer est inférieur sans doute, en un certain sens, à ceux qui l'évincent ; il faut bien que quelqu'une des qualités nécessaires dans la lutte pour l'existence lui manque, puisqu'il a été vaincu. Mais ces qualités ne sont pas toujours les plus hautes. Peut-être était-il inférieur à ses adversaires en énergie physique ou morale, en endurance, en fécondité. Mais peut-être aussi leur était-il simplement inférieur en grossièreté, en malfaisance, en férocité : car ce sont là également des qualités par lesquelles on réussit. Toute la dignité d'un être est dans le développement de ses facultés psychiques. C'est de là qu'il se relève. Ce n'est pas nécessairement par là qu'il triomphe. « Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que celui qui le tue. » Mais il n'en serait pas moins écrasé. Dans un monde brutal, où la force fait loi, l'être d'organisation plus complexe et plus délicate a moins de chances de vivre. Ce sont sans doute les espèces supérieures, à jamais regrettables, qui disparaîtront les premières de la terre. La loi de survivance du plus digne, dont on s'autorise pour attribuer la supériorité aux espèces dominantes, est donc inexacte. Nous devons renoncer à l'emploi de ce critérium. Il convient du reste de se méfier en général des critères trop simples. La mesure d'une valeur esthétique quelconque est un problème toujours complexe.

Dans chaque race nous attribuerons la beauté supérieure aux individus les mieux organisés en vue d'une existence vraiment humaine, c'est-à-dire conformes à l'idéal le plus élevé que nous puissions nous faire de l'humanité. Leur véritable beauté est dans leur âme. Mais ne pouvant contempler directement leur âme, nous percevons au moins les

expressions par lesquelles elle se manifeste, et leur attribuons, ainsi qu'il convient, la beauté propre des sentiments exprimés.

On s'est demandé si la beauté physique était réellement en rapport avec le développement des qualités morales. Poser cette question, c'est demander si ces qualités s'expriment physiquement par quelque modification permanente ou passagère de l'organisme. Du moment qu'elles marqueront de quelque manière leur empreinte sur le corps, la présence de ces signes caractéristiques devra être exigée ; nous n'aurons pas le droit de trouver beau un visage qui ne les présenterait pas. Et ainsi la question sera tranchée. Or il est manifeste que cette correspondance existe. Entre le physique et le moral d'un homme, les rapports sont trop étroits pour que notre forme organique ne soit pas en harmonie avec notre degré d'intelligence et notre caractère. Entre l'homme stupide et l'homme très spirituel, entre celui qui est doux et celui qui est brutal, entre celui qui est de nature basse et celui qui a un caractère élevé, il y a des différences physiques qui sautent aux yeux. Les nuances plus délicates doivent s'exprimer, elles aussi ; il n'en est sans doute aucune qui ne soit perceptible à des yeux suffisamment exercés.

Je ne parle ici que de l'expression du visage : c'est là en effet que l'expression atteint toute son intensité et peut s'élever à la plus haute beauté. Mais toutes les formes du corps sont en corrélation. Il ne faut pas croire qu'une tête quelconque puisse être portée par un corps quelconque. Regardez la figure d'un homme, puis ses mains ; vous serez étonné de voir comme tous les caractères du visage se prolongent et se retrouvent dans la main ; c'est même tempérament, même expression, les moindres particularités du caractère y sont aussi bien indiquées : tout l'homme est là, aussi bien que dans le front, dans la bouche ou dans les yeux. Ainsi le corps tout entier a une physionomie correspondant à celle du visage. Nous sommes peu exercés à l'interpréter, ayant peu d'occasions de voir le corps humain dans le jeu normal de

son activité. Dans ses représentations artistiques, par exemple dans une statue, nous faisons plus attention à la perfection des formes, à la justesse des attitudes, à l'action actuellement exprimée par le geste, qu'à la physionomie du corps lui-même. Il faudrait la remarquer pourtant, car elle aussi a sa laideur ou sa beauté morale, et doit entrer dans le jugement que nous portons sur les formes.

Les sentiments passagers s'exprimeront par une modification passagère des traits. L'habitude d'interpréter les expressions du visage, en portant notre attention sur le sentiment exprimé plutôt que sur les signes par lesquels il s'exprime, a fini par nous faire perdre en quelque sorte la notion de ces signes mêmes ; facilement nous nous figurerons que les sentiments se perçoivent directement, qu'ils ont une expression en quelque sorte immatérielle, et que par exemple un visage pourra exprimer la gaîté ou la tristesse par simple rayonnement moral, sans aucune modification des traits. C'est là évidemment une illusion. Il faut bien que les traits soient modifiés pour que la physionomie change. A tout sentiment exprimé correspondent donc certaines particularités physiques, qui sont condition de beauté. La beauté physique et la beauté d'expression morale sont donc en corrélation constante et *nécessaire*.

L'expression de toutes les qualités qui forment pour nous l'idéal de la personne humaine fait partie intégrante de notre idéal de beauté physique. Et cela est aussi vrai du goût le plus bas que du goût le plus élevé. Celui qui tolérerait dans l'âme un état d'abjection ne sera pas choqué de trouver dans un visage une expression abjecte. S'il aime l'énergie malfaisante il en admirera l'expression physique. Entre notre idéal moral et notre idéal physique il y a forcément harmonie.

Une chose peut cependant étonner, et mérite qu'on l'explique. Si le rapport entre la beauté et l'expression est si évident, comment a-t-il pu être mis en question ? On parlera couramment de personnes qui seraient très belles avec une expression méchante, niaise ou basse. Il y a même une

sorte de prévention contre la beauté. Quand on dit d'une femme qu'elle est très belle, on peut s'attendre immédiatement à une restriction ; au lieu que lorsqu'on la dit charmante, ou tout à fait jolie, on sent dans cet éloge plus d'accent et de conviction. Dans l'homme notamment, la beauté semble bien près d'être signalée comme un défaut ; elle éveille l'idée de quelque chose d'inexpressif, d'un peu vulgaire. On se figure difficilement que ce qu'on appelle *un bel homme* soit une personnalité remarquable.

Pour parler de la sorte, il faut qu'on ne prenne pas le mot de beauté dans le même sens que nous. Si on l'entendait comme nous dans le sens de perfection, il serait par trop étrange et illogique qu'on pût en aucun cas dédaigner la beauté ou lui trouver quelque défaut. Nous dirons qu'un visage est vraiment beau, quand il répondra pleinement à notre idéal, et sera exactement ce qu'il doit être. Si nous nous apercevions que dans l'idée que nous nous étions faite de la beauté nous n'avions pas mis assez d'expression, nous devrions aussitôt rectifier notre idéal en lui ajoutant ce qui lui manque : il faut toujours qu'il soit ce que nous pouvons imaginer de plus parfait. La beauté dont on nous parle, et que l'on déprécie, ne doit donc pas être la véritable beauté ; ce n'est sans doute que la simple régularité des traits, ou la conformité au type moyen : beauté très secondaire en effet, et presque incompatible avec l'expression des hautes qualités intellectuelles et morales.

J'admets que parfois, par accident, une beauté très réelle peut s'allier à un caractère peu élevé, et un caractère très élevé à la laideur. Si constante et générale que soit la corrélation entre le physique et le moral, elle comporte des exceptions. Tout arrive. Avec des traits fiers et nobles, on peut avoir une âme basse. Il peut se faire, on en a des exemples, qu'une âme exquise soit jetée dans un corps vulgaire, épais et même difforme. Le caractère peut avoir aussi des évolutions trop brusques pour transformer le type physique. Mais même dans les cas de ce genre, le rapport que nous avons signalé entre la beauté et l'expression

subsiste. Si le visage est beau malgré les défauts du caractère ou laid malgré ses qualités, c'est qu'il ne les exprime pas.

Mais qu'un signe quelconque, un jeu de physionomie, un pli de la lèvre, un regard vienne à révéler l'homme intérieur, aussitôt notre interprétation se rectifie. Le visage qui nous avait paru si beau nous devient déplaisant à voir; et ce que nous sommes obligés de lui reconnaître encore de beauté nous le rend plus antipathique encore. Celui qui nous avait paru laid se transfigure; nous ne voyons plus l'irrégularité des traits ou nous l'admirons comme éminemment expressive. Toujours et partout, aussi bien quand nous l'interprétions directement que quand nous l'interprétions mal, nous avons jugé de la beauté du visage par la beauté de l'expression. Un beau visage avec une expression basse, c'est un visage incohérent, dont certains traits expriment les qualités morales de la race tandis que d'autres signalent la dégradation accidentelle de l'individu. Un laid visage avec une expression élevée, c'est une physionomie en partie noble, en partie basse; on la rencontrera le plus souvent chez l'homme qui prédisposé par tempérament à une vie inférieure a su s'élever plus haut par son effort personnel. Mais ces expressions incohérentes ne peuvent être qu'exceptionnelles. L'équilibre entre le physique et le moral devra se rétablir à la longue. Il est impossible que la beauté des traits soit généralement accompagnée d'une mentalité inférieure; car s'il en était ainsi, c'est cette mentalité inférieure qu'elle exprimerait; et dès lors il serait absurde d'attribuer à un tel type un caractère de beauté.

Toute qualité que l'homme acquiert doit l'embellir, et s'il la transmet à ses descendants, améliorer le type de sa race. Il est impossible qu'une vie saine, intelligente, morale, n'amène pas en quelques générations la forme humaine à son équilibre.

L'art religieux a souvent essayé de tirer parti du contraste entre la laideur physique et la beauté de l'expression. Il risque ainsi de nous faire croire que la vertu enlaidit. Si je

constatais cet étrange effet, j'en devrais conclure que quelque chose est à rectifier, soit dans l'idée que je me fais de la beauté, soit dans celle que je me fais de la vertu. La véritable beauté morale ne peut mettre sur le visage humain qu'une belle empreinte.

Entre les divers types normaux, qui ne s'écartent pas trop du type moyen de l'espèce et que notre goût instinctif accepte également, comment ferons-nous un choix ? Quel motif pouvons-nous avoir pour décider que telle forme de front, de nez, de bouche est préférable à une autre ? Je ne vois qu'un critérium qui soit rationnel ; et en fait c'est de celui-là que nous usons : nous jugeons des traits par leur expression morale. Nous estimons les plus beaux ceux qui ont l'expression la plus élevée.

Regardons bien une de ces figures idéales dans lesquelles les peintres ou les sculpteurs se sont proposé de réaliser l'idéal de la beauté humaine ; représentons-nous l'intelligence qu'auraient de tels êtres, s'ils existaient réellement ; les sentiments auxquels ils seraient accessibles ; la façon dont ils marcheraient dans la vie. Nous aurons l'impression saisissante, qu'ils appartiennent à une humanité moralement supérieure à la nôtre : et c'est justement à cette excellence morale qu'ils doivent leur éminente beauté. J'ai essayé de montrer ailleurs par quelle lente et méthodique élaboration les peintres et les sculpteurs amenaient peu à peu à sa perfection le type de la forme humaine[1]. Dans la recherche spéciale de la beauté du visage, leur principe directeur, leur critérium, leur idéal est certainement la beauté de l'expression. C'est en la poursuivant directement qu'ils trouvent la beauté physique. Quand le dessinateur cherche sur le papier un beau profil, d'elle-même sa main, rompue à suivre les linéaments de la figure humaine, lui fournira la ligne normale. Mais qui lui fournira la ligne idéale, c'est-à-dire ces imperceptibles modifications du profil régulier, qui l'élèvent à la beauté la plus haute ? Il ne faut pas compter

1. *Imagination de l'artiste*, troisième partie, ch. vi : Vers l'idéal.

pour cela sur l'imagination, qui n'a pas d'idéal préconçu de la forme humaine, et dont les représentations sont d'ailleurs trop vagues, même chez l'artiste doué d'une exceptionnelle puissance de vision mentale, pour fournir un trait précis comme celui qu'il s'agit d'arrêter. Ce qui achève de rendre le problème difficile à résoudre, c'est que toute retouche ultérieure est impossible ; on ne corrige pas un profil défectueux, pas plus qu'on n'améliore une mélodie mal venue. On n'obtiendrait ainsi qu'une figure incohérente, qui manquerait aux lois de l'harmonie vitale et ne se tiendrait pas d'ensemble. S'il laisse quoi que ce soit à désirer une fois qu'il est achevé, on doit le refondre tout entier, autrement dit en chercher un autre. La ligne cherchée doit donc venir d'un trait et comme d'elle-même, inspirée du sentiment qu'elle veut exprimer. Commencée presque au hasard, elle s'achèvera par d'imperceptibles tâtonnements aussitôt rectifiés, comme se fait l'invention mélodique. A l'instant où la main s'engage dans une mauvaise voie, le dessinateur sent que l'expression va se gâter, se vulgariser, et d'un mouvement souple il revient à la bonne direction ; c'est ainsi qu'à force de tact et de vigilance il arrive à suivre jusqu'au bout, sans l'avoir vue d'avance, la ligne de meilleure expression, qui est en même temps la ligne de beauté. Dessiner d'imagination un visage humain, c'est vraiment dessiner une âme ; ce que l'artiste poursuit de son crayon et cherche à faire entrer dans un contour, ce n'est pas une image visuelle, c'est une physionomie. Il ne lui donnera la beauté vraie qu'en se pénétrant lui-même, pour les exprimer, des plus nobles sentiments qui soient accessibles à une âme humaine. Sans sortir de leur fonction spéciale, sans recourir à aucun symbolisme, en s'efforçant seulement de nous mettre devant les yeux des images aussi belles qu'ils les puissent concevoir, les peintres et les sculpteurs peuvent donner à leurs œuvres une haute portée philosophique et morale : ils nous suggèrent un idéal d'humanité.

De questions en questions, au terme de toute enquête sur la beauté humaine, nous aboutissons à ces questions

suprêmes : pourquoi l'homme est-il fait ? Quelle est sa véritable fin ? En quoi consiste sa perfection ? De la réponse que chacun donnera à ces questions dépendra toute son esthétique ; et c'est aussi par là que son esthétique sera jugée. Celui-là seul est compétent pour juger de la beauté physique ; celui-là seul, s'il est artiste, aura qualité pour nous en représenter l'image, qui aura pensé à cette destination de l'homme, et en aura conçu un idéal suffisamment élevé.

CHAPITRE IV

L'EXPRESSION MUSICALE

Expression objective de la musique. Mélodie, rythme, harmonie. — L'expression musicale est en soi déterminée. — Sa valeur esthétique.

Ne pouvant traiter de la beauté d'expression dans l'art en général, de peur d'être entraîné à trop de détails ou de tomber dans les généralités vagues, je l'étudierai dans l'art qui nous en donne les exemples les plus significatifs, dans la musique. Les conclusions auxquelles nous arriverons sur ce cas particulier seront valables pour tous les cas analogues.

Dans l'esthétique musicale la question de l'expression est d'une importance capitale.

De plus en plus la musique tend à devenir un art d'expression. Cette évolution était à peu près fatale. Il est rationnel que les arts se développent plutôt dans le sens où ils peuvent exceller. Que dans une œuvre musicale nous puissions trouver une sorte de beauté géométrique et architecturale, cela est évident[1], mais l'architecture proprement dite est là pour nous en donner le type. La musique peut évoquer des images pittoresques, mais c'est plutôt la fonction de la peinture et de la poésie descriptive. Pour ce qui est de l'expression au contraire, point de doute. En cela l'art musical n'a point de rivaux. Nul autre ne pourra atteindre à

1. Sur la beauté de structure musicale, voir les très intéressants développements de James Sully. *Sensation and intuition,* 1874, p. 186 : Aspects of beauty in musical form.

cette richesse, cette puissance, cette profondeur d'émotion. Bien plus il est toute une catégorie de sentiments auxquels seule la musique peut donner une expression. Puisque c'est en cela qu'elle excelle et ne peut-être suppléée, c'est de ce côté que d'instinct elle portera son effort. Ne lui interdisons pas de faire quelques excursions au delà, il faut bien qu'elle aille jusqu'au bout de ses forces et sente sa limite : mais ce sera toujours avec joie que nous la verrons revenir à son domaine propre.

§ 1. — Expression objective de la musique

La musique suggère-t-elle ou exprime-t-elle des sentiments? Elle en suggère et elle en exprime. Elle a son expression subjective et son expression objective. Mais je dis que l'expression objective est et doit être dominante[1].

La gamme des sentiments que peut nous suggérer directement la musique est assez restreinte. Faites en effet abstraction de son expression objective. Supposez qu'écoutant une composition musicale, vous vous contentiez d'en recevoir l'impression, sans songer à attribuer à cette série de sons qui frappent votre oreille l'intention d'exprimer quoi que ce soit. De cette audition passive, dans laquelle votre imagination n'intervient à aucun degré, quelles émotions pourrez-vous retirer? Cette musique sera harmonieuse ou discordante ; elle agira sur vos nerfs d'une façon plus ou moins agréable ; elle pourra vous exciter ou vous déprimer, vous bercer par des rythmes monotones ou vous faire tressaillir par de brusques éclats de sonorité. Mais je ne vois pas comment elle pourrait nous suggérer l'émotion pathé-

1. Je suis ici en contradiction avec Sully-Prudhomme, qui accorde la primauté à l'expression musicale subjective. « Aucune détermination précise n'étant imposée au sentiment exprimé, le champ demeure librement ouvert à la rêverie. L'âme s'y peut donc plonger à une profondeur et sur une étendue sans limites, et les combinaisons des notes peuvent atteindre pour l'oreille un tel degré de charme, et par suite une telle puissance d'expression, que la sensibilité morale suffise à peine au retentissement infini qu'elle en reçoit. » *L'expression dans les Beaux-Arts*, Lemerre, 1883, p. 276.

tique la plus simple, par exemple celle de la joie ou de la tristesse. Les émotions multiples que nous suggère actuellement la musique, et qui lui donnent une si riche expression subjective, sont toutes ou presque toutes le contre-coup de son expression objective. Soit par exemple une phrase en mineur, de rythme lent, qui monte et descend par petits intervalles, accompagnée d'accords un peu dissonants. Cela n'a rien de désagréable à entendre, ni d'attristant en soi. Mais que nous reconnaissions dans cette phrase l'expression objective de la douleur ; qu'elle nous semble monter et descendre *comme une plainte;* que nous saisissions dans ces accords l'intention d'exprimer métaphoriquement un état de trouble moral et d'anxiété, voilà que nous nous attendrissons sur l'expression de cette douleur; nous sommes envahis par sympathie d'une tristesse pénétrante; les larmes nous viennent aux yeux. De même, quand nous entendons une *marche* de rythme énergique, d'éclatante sonorité, nous pouvons en être secoués, nous sentir entraînés dans son mouvement, avoir envie d'en marquer la mesure de la tête et du pied : ce n'est encore qu'une impression physique. Mais que nous venions à attribuer à cette marche un caractère héroïque, voilà que nous nous sentons pris d'une émotion puissante, notre poitrine se gonfle, tout ce que nous pouvons avoir d'héroïsme latent se réveille en nous, et des images glorieuses affluent dans notre esprit, nous apportant chacune un surcroît d'émotion. Bien plus, objectivant tous ces sentiments, nous les faisons entrer dans l'expression pathétique du morceau, qui prend ainsi une richesse nouvelle, et nous transporte d'admiration. Mais comme on le voit, rien de tout cela ne se serait produit si nous n'avions pas songé à attribuer à l'air entendu une expression objective déterminée : c'est là le premier choc qui par contre-coups et résonnances indéfinies a produit ce tumulte intérieur.

Que l'on ait pu s'y tromper, et prendre l'expression musicale pour une suggestion directe de sentiments, nous n'avons pas à nous en étonner ; ce va-et-vient de sentiments entre nous et l'objet se fait aussi vite que le va-et-vient de l'écho

entre deux parois sonores. A peine avons-nous attribué à l'objet une expression, qu'elle nous revient en émotion. Il n'est d'ailleurs pas de cas où l'esprit s'identifie aussi bien avec l'objet de sa contemplation que dans l'audition musicale. Écouter un chant, c'est le chanter intérieurement, et prendre pour son compte tous les sentiments qu'il exprime.

La loi de l'expression musicale, c'est que toute altération du *son normal* est expressive des sentiments qui l'ont produite.

Écoutez une personne qui parle. Tant qu'elle n'est pas émue, mais énonce simplement un fait, comme les choses qu'on dit sans y attacher d'importance, sa voix se posera sur sa tonique normale ; les mots succéderont aux mots suivant un rythme uniforme et de rapidité moyenne. Mais que pendant qu'elle parle elle vienne à ressentir, provoqué par ce qu'elle dit ou par une circonstance extérieure, un sentiment quelconque, aussitôt un changement se produira. La voix appuiera sur certaines syllabes, passera sur d'autres, prendra des intonations diverses. Son rythme sera accéléré ou ralenti. Son timbre même se modifiera selon que le sentiment éprouvé sera déprimant ou excitant. Il semblera se ternir et devenir plus neutre dans le découragement ; on parle alors, comme on dit, d'une voix *blanche*. Dans la colère ou l'indignation, il devient éclatant. L'émotion extrême le brise : les harmoniques se dissocient, se désaccordent ; la voix est alors comme fêlée. Aucun de ces changements n'échappe à l'auditeur. Dès notre enfance nous nous sommes exercés à interpréter les moindres inflexions de la parole d'autrui ; nous remarquons d'ailleurs, quand nous parlons nous-mêmes, les altérations produites dans notre voix par le sentiment ; une étroite association d'idées s'est de longue date établie entre chaque intonation et l'émotion correspondante ; d'un de ces termes nous passons aussitôt à l'autre. Le sentiment est si vite reconnu, qu'il semble être immédiatement perçu. Aussi quelle puissance, quelle richesse, quelle délicatesse d'expression dans la voix humaine[1] !

1. Pour plus de détails, voir à ce sujet les observations si fines

La musique est plus expressive encore. Par les seules modifications du son, sans le secours de mots quelconques qui indiquent la nature des émotions qu'elle veut exprimer, elle exprimera des sentiments déterminés avec une puissance incomparable. C'est qu'elle dispose de moyens autrement efficaces. Elle peut modifier le son dans de plus larges limites ; et en même temps elle s'applique à nous garder constamment présente à l'esprit l'idée du son normal, de telle sorte que la nature de la modification ou la grandeur de l'écart soit toujours perçue et sentie.

Considérez par exemple les différences d'intonation. La voix qui parle a sa mélodie, assez musicale pour qu'il soit possible de la reproduire avec un instrument de musique suffisamment chantant et souple, tel que le violon. Mais elle ne monte et ne descend que par intervalles assez faibles qui ne dépassent guère une quinte. Ces variations ne sont pas nettement scandées ; l'oreille ne peut les mesurer qu'au juger ; la voix n'étant obligée de se poser sur aucune note déterminée, ses changements d'intonation ne peuvent avoir grande signification. Dans le chant, au contraire, et dans la musique instrumentale, les variations d'intensité et de tonalité du son ont une amplitude prodigieuse. La voix de l'orchestre va du son le plus grave de la contrebasse jusqu'aux notes les plus aiguës de la petite flûte et aux harmoniques suraiguës du violon, qui atteignent à peu près la limite des sons perceptibles ; d'un murmure à peine saisissable elle se développe jusqu'au plus formidable crescendo, qui fait l'effet d'un ouragan sonore. De plus, le son musical étant autrement pur et continu que la voix qui parle, les moindres changements dans l'intensité ou la tonalité du son seront remarqués et expressifs. Si le chant monte, nous saurons à chaque instant de combien, puisqu'il s'élève sur les degrés définis de la gamme ; enfin nous ne perdrons pas un instant, au cours du morceau le plus long, le sentiment de la tonique, point de repère fixe par rapport auquel nous déterminons le

d'Herbert Spencer. *Essais de morale, de science et d'esthétique*, trad. Burdeau, t. I, p. 377 (Paris, F. Alcan).

mouvement de la mélodie. — Même remarque pour les effets de rythme. On pourrait croire que la musique, en s'imposant une cadence régulière, diminue sa puissance d'expression. Elle l'augmente au contraire, car elle nous donne ainsi le sentiment d'un rythme normal, dont les moindres variations, aussitôt perçues, agiront sur le sentiment. Tout accident rythmique, qui dérange la cadence à laquelle nous nous étions adaptés, nous fera tressaillir. Toute accélération, tout ralentissement aura une valeur pathétique. — Quant aux changements de timbre, ils seront saisissants. Chaque note nouvelle, sur laquelle se pose la voix qui chante, nous fait déjà l'effet d'un changement de timbre ; nous n'avons pas seulement l'impression que le son monte ou descend, mais qu'il prend une couleur différente, chacune ayant son expression propre. Supposez maintenant une voix qui chante accompagnée de quelques instruments : comme ces sonorités accessoires, que nous lui rapportons par une illusion psychologique assez curieuse et qui nous font l'effet d'être sa propre résonnance, la timbrent magnifiquement ! Quand le chant est confié à un instrument polyphone, tel que le piano, la mélodie se pose, non plus seulement sur des notes, mais sur des accords, qui groupant ensemble plusieurs notes d'expression distincte se prêtent à l'expression du sentiment le plus complexe. Écoutons enfin l'orchestre entier : selon qu'il fera résonner ensemble tous les instruments ou les fera chanter par groupes indépendants, il nous donnera l'impression, soit d'une voix unique dans laquelle frémissent à la fois les sentiments les plus divers, soit de voix distinctes que nous percevrons chacune avec son expression propre, celle-ci joyeuse, celle-là plaintive ; l'effet sera incomparable.

Mélodie.

Dans sa très ingénieuse théorie de l'expression musicale, Herbert Spencer suppose que la musique tire son origine et sa valeur expressive des modulations que l'émotion produit dans la voix humaine. Je ne crois pas que l'explication soit

suffisante. On ne saurait songer à l'appliquer aux effets d'harmonie ; ceux-ci ont certainement une origine différente ; on ne voit pas comment ils tireraient leur expression de l'analogie si lointaine qu'ils peuvent avoir avec les variations de timbre de la voix. Pour la mélodie, la thèse est plus acceptable. Une partie de l'expression musicale dérive à n'en pas douter de l'expression de la voix. Bien souvent nous reconnaissons dans la phrase mélodique les intonations du parler courant ; dans ce cas il est assez probable que le musicien s'en est lui-même inspiré ; pendant qu'il composait, il se disait à lui-même quelque phrase pathétique, dont les modulations se retrouvent, amplifiées seulement, dans sa mélodie. La musique, disait Grétry[1], est le chant d'un discours dont on a retranché les paroles. Pour lui au moins, compositeur d'opéra, ce devait être vrai. Mais il n'en doit pas être de même chez tous les musiciens. Pourquoi auraient-ils besoin, pour trouver l'intonation expressive d'un sentiment donné, de recourir à l'intermédiaire de l'expression verbale. Les mêmes lois de nature, qui font monter ou descendre la voix qui parle, feront monter ou descendre la mélodie, la porteront vers telle note ou vers telle autre et lui donneront l'expression juste. L'auditeur, de son côté, pour interpréter cette expression, n'a aucun besoin de se figurer une voix humaine qui émettrait des intonations analogues ; il lui serait même bien souvent impossible de le faire, certaines mélodies, et des plus expressives, n'ayant aucun rapport avec les inflexions de la voix qui parle. La musique instrumentale, à supposer qu'elle soit sortie du chant qui lui-même serait sorti du parler, a depuis longtemps rompu avec ses origines. Elle s'est émancipée. Elle vit de sa vie propre. Elle tire d'elle-même son expression.

Rythme.

Nous expliquerons de même les variations du rythme. Elles sont directement produites par le sentiment. Soit une

1. *Mémoires*, 3e vol., p. 267.

cadence initiale quelconque que nous supposerons de rapidité moyenne. Toute émotion que le compositeur éprouvera (il appelle l'émotion dès qu'il se met au travail), dérangera ce rythme; elle l'accélérera ou le ralentira, selon qu'elle sera de nature excitante ou déprimante; elle le troublera de diverses manières. S'exaltant par son expression même, elle arrivera à sa plus haute intensité, s'épuisera, appellera par réaction d'autres sentiments. L'équilibre est maintenant rompu; les émotions commencent à s'engendrer l'une l'autre. Le compositeur n'a plus qu'à se laisser porter. J'ai supposé qu'il partait d'une sorte d'état neutre et inexpressif. En fait c'est ce qui arrive le plus souvent. Il est bien rare qu'une composition musicale débute brusquement sur un rythme rapide, car cela supposerait une sorte d'excitation, un sentiment préconçu et *non musical* que le musicien aurait laissé s'accumuler en lui jusqu'à explosion, avant de l'exprimer. Le plus probable est que dans les œuvres qui débutent ainsi le musicien a simplement supprimé le prélude intérieur qui l'a amené à cette exaltation de sentiment. Il a sans doute débuté par quelque thème insignifiant, par une série d'accords imaginés un peu au hasard, sorte d'expérience pour voir, d'où l'on attend que se dégage un sentiment quelconque qui amorce l'invention musicale; ou bien la première idée qui s'est présentée à lui quand il s'est mis à l'œuvre faisait suite à quelque rêverie musicale. Dans l'esprit des véritables musiciens le chant intérieur est ininterrompu, le sourd travail de l'invention se poursuit sans cesse; jamais il ne commence parce que jamais il ne s'achève; il n'est que suspendu. Mais justement pour produire un plus grand effet le compositeur supprime parfois de son œuvre écrite toutes ces préparations; il veut que nous soyons pris au dépourvu. Telle composition musicale nous jette en pleine crise émotionnelle comme un drame où la toile se lève sur une situation déjà tendue.

Harmonie.

Pour les effets de timbres et d'accords, il serait plus diffi-

cile de montrer comment ils procèdent de l'émotion ; on les croirait plutôt de nature à la produire. Ils la produisent en effet. De toutes les parties de la musique l'harmonie est celle qui agit le plus directement sur le sentiment, et dont l'expression est la plus subjective. Mais ils en procèdent aussi. Le sentiment une fois engendré par une cause quelconque se cherche une expression dans des accords qui soient en harmonie avec lui et de nature à le rendre ; il veut s'amplifier de cette résonnance de l'expression subjective. Un sentiment d'anxiété par exemple cherchera son expression dans des accords inquiétants ; le bonheur s'exprimera en harmonies très pures ; le désespoir en dissonances presque déchirantes à l'oreille.

Nous aimons que les accords se composent et se succèdent suivant certaines lois que l'on a empiriquement déterminées. D'où viennent ces préférences ? On les a en partie expliquées par des raisons physiques ou physiologiques, montrant par exemple comment des vibrations sonores qui sont entre elles dans un rapport simple doivent moins se contrarier, avoir plus d'harmoniques communs, et par conséquent former des combinaisons qui produiront sur l'oreille une impression plus agréable. Mais je doute que l'on puisse aller bien loin dans cet ordre d'explications. Les exigences de l'oreille, l'agrément de la sensation ne doivent expliquer que les lois les plus élémentaires de l'harmonie. L'oreille est satisfaite à peu de frais. Donnez-lui quelques accords bien purs, avec de légères dissonances de temps à autre pour lui faire regretter l'harmonie et lui donner le plaisir d'y revenir, elle sera contente. Si l'harmonie va plus loin, c'est qu'elle n'est pas seulement un art sensuel, l'art de combiner les sons de la manière la plus agréable, mais un art d'expression. On ne saurait expliquer la préférence que nous avons pour certaines suites d'accords sans tenir compte de l'expression de ces accords. Après telle émotion qui a rompu l'équilibre de notre sensibilité, telle autre se produira naturellement par contre-coup. Telle impression physique nous irrite ; il en faut une autre qui nous apaise. Des sentiments

divers se succèdent ainsi dans un ordre déterminé, qui nous plaît parce qu'il est conforme aux lois du cœur, et les suites d'accords typiques recommandées par les harmonistes ont été précisément adoptées parce qu'elles exprimaient cette suite naturelle de sentiments.

L'harmonie est l'art de grouper les émotions suivant leurs affinités naturelles. Passé les principes les plus élémentaires, ses lois ne sont plus celles de la sensation, mais celles du sentiment. L'explication n'en doit pas être demandée à l'acoustique physiologique ; on ne la trouvera que dans la psychologie profonde, quand on aura pénétré plus avant que nous ne pouvons le faire encore dans la connaissance du cœur humain.

Tout dans une marche d'harmonie est fait par le sentiment ; et c'est pour cela que la plus simple est si expressive. Dans cette série d'accords qui s'enchaînent, il ne faut pas voir une succession de sonorités plus ou moins agréables, ni surtout le développement d'une sorte de formule d'algèbre, mais un mouvement pathétique. Je pourrais même montrer, si l'on ne craignait de s'engager avec moi dans des analyses un peu subtiles, que tout accord musical a une expression objective distincte de son expression subjective. L'accord *agit* sur le sentiment par l'impression résultante qu'il produit sur l'oreille, autrement dit par sa sonorité. Il *exprime* le sentiment par la relation qu'il établit entre les notes constituantes de l'accord. Ces relations d'expression, bien entendu, ne sont expressives que pour un auditeur doué de quelque culture musicale, qui sait de quels éléments un accord est composé et y perçoit autre chose qu'un timbre résultant. Mais n'est-ce pas pour ce genre d'auditeurs que la musique est faite ?

Les accords consonnants expriment la sérénité, parce qu'ils établissent une relation pacifique entre les éléments sonores dont ils sont constitués ; ils n'ont pas été imaginés pour exprimer une détente ; mais ils résultent de cette détente même. Toute dissonance, rapprochant l'un de l'autre deux sons antagonistes qui se refusent à s'associer, établit

une tension dans leurs rapports, et les met les uns par rapport aux autres dans une situation fausse, d'où résulteront de nouveaux malentendus. Et puis ce sont des relations encore plus compliquées. Les voix s'en vont librement chacune de leur côté ou sont rapprochées de force et douloureusement froissées les unes contre les autres, elles cèdent ou résistent, elles s'élèvent triomphantes au-dessus de la foule ou retombent humiliées; elles se séparent à regret de celles qu'elles aiment, désespèrent un instant de les revoir, et les retrouvent avec bonheur; c'est vraiment un drame musical. Et qu'on le remarque bien : ce mouvement des sons n'a pas été imaginé pour exprimer des sentiments métaphoriquement, par une sorte de mimique ; il est produit par ces sentiments. Aussi les exprime-t-il objectivement, comme les gestes, les attitudes, les mouvements du personnage dramatique expriment son émotion intérieure.

Dans l'esprit du musicien, les sons vivent d'une existence propre comme autant d'éléments psychiques ayant leur activité indépendante, s'organisant d'eux-mêmes. Le moi lucide, l'esprit directeur ne fait que présider à ce travail organique, essayant de l'orienter vers une fin déterminée, réprimant les incohérences, essayant de faire concourir ces activités diverses à la production de certains effets : et c'est en cela que consiste essentiellement le labeur de la composition. Figurez-vous un orchestre qui improviserait, et demandez-vous ce que pourrait faire le chef pour diriger cette improvisation : c'est l'image exacte de ce que peut faire l'esprit du compositeur dans la production des accords.

Il ne faut pas non plus se figurer que le compositeur se mette au travail pour exprimer après coup un sentiment préconçu, comme on cherche à rendre avec des phrases une idée qu'on a ; car alors ce sentiment, conçu antérieurement au travail de composition, ne pourrait être qu'un sentiment non musical. C'est au cours même de la composition qu'il se donne les sentiments qu'il exprime. Dans ce premier moment vraiment miraculeux de l'invention mélodique ou harmonique, le sentiment doit surgir en même temps que son

expression sonore, et ne faire qu'un avec elle. C'est par la suite seulement, quand il aura mentalement entendu le motif qui lui est venu à l'esprit, avec ses harmonies essentielles, que le compositeur pourra prendre de ce sentiment une connaissance distincte, le garder présent à la conscience et s'appliquer à le développer, à l'enrichir de nouvelles harmonies, à l'exprimer sous des formes variées tout en lui conservant son caractère.

Nous pouvons donc maintenir ici en toute rigueur notre théorie, que toute altération du son normal est expressive du sentiment parce qu'elle en est le produit.

§ 2. — L'expression musicale est en soi déterminée

De ces diverses analyses s'ensuit que l'expression objective de toute musique donnée est absolument déterminée en soi. Il n'y a pas deux façons également légitimes d'interpréter l'expression d'un motif musical ; encore moins peut-on dire que chacun ait le droit de l'interpréter à sa guise : il n'y a qu'une interprétation très précise qui soit la vraie et qui s'impose.

Comment donc ce préjugé a-t-il pu s'établir, que l'expression musicale serait quelque chose d'assez indéterminé ?

Cette opinion s'appuie sur plusieurs raisons, ou plutôt sur plusieurs malentendus.

On se figure que la musique cherche à exprimer les émotions de la vie réelle, celles auxquelles le langage courant a donné un nom. Et comme elle y réussit mal, on déclare sa puissance d'expression insuffisante.

Un musicien fait entendre une mélodie d'un caractère triste. On lui demandera : qu'est-ce que cette douleur ? Est-ce celle d'une mère qui a perdu son enfant, d'un exilé qui regrette sa patrie, d'un amant trompé par sa maîtresse ? Le sentiment exprimé est trop vague, semble-t-il, pour qu'on puisse le désigner d'un terme précis. A la rigueur, la musique pourra nous suggérer des sentiments d'une certaine catégorie, amour, désir, joie, tristesse, colère, terreur ; mais

tout cela reste indéterminé, et ne peut être désigné qu'en termes très généraux. Dès qu'on essaie de préciser, on sent bien que les qualificatifs se placent à peu près au hasard, et que cette paraphrase littéraire de l'impression reçue manque absolument d'exactitude.

Je répondrai d'abord que si l'émotion ressentie ne peut être décrite qu'en termes très vagues, cela ne prouve nullement qu'elle soit flottante, mais que les mots manquent pour la rendre. C'est simplement la pénurie du langage qu'il faut en accuser. Nous sentons bien que les mots dont nous nous servons portent à faux, qu'ils ne correspondent pas à la nuance précise du sentiment suggéré, parce que nous n'avons pas de termes correspondant à toutes les nuances possibles du sentiment. C'est l'embarras que l'on éprouve dans la description pittoresque, pour désigner les couleurs ; on sent bien qu'avec les mots usuels, on ne peut rendre la nuance perçue qu'avec une approximation très grossière.

Que désignent les mots usuels ? Les émotions que nous ressentons dans la vie journalière. Les émotions musicales sont d'un ordre différent. En nous plaçant dans un état nerveux et moral tout artificiel, la musique nous fait passer par des émotions spéciales : sentiments inédits, indéfinissables, innommés mais parfaitement caractérisés. Quel est le sentiment exprimé par telle suite d'accords ? Écoutez-la et vous le saurez. De même que la musique nous présente des combinaisons sonores que nous n'avons jamais perçues dans la nature, elle produit en nous des combinaisons nerveuses et sentimentales que la vie réelle n'a jamais produites. Je crois même, mais ici je n'avance ma pensée que sous toutes réserves, je crois que jamais la musique ne pourra nous rendre intégralement une seule des émotions de la vie réelle ; elle pourra les exprimer seulement par métaphore. L'état de conscience que provoque une mélodie triste peut avoir quelque analogie avec les tristesses que la vie nous apporte, par exemple avec le regret d'une absence : mais il est d'ordre différent ; et si le musicien s'applique à rendre ce regret, par exemple dans une chanson faite sur

des paroles qui l'expriment, ce ne peut être que métaphoriquement, par des équivalences d'impression.

Au reste, il en est de même dans tous les arts pathétiques. Il faut y faire la part de l'invention sentimentale. Le poète ne s'inspire pas uniquement des tristesses et des joies de sa vie privée. Bien souvent il exprimera des sentiments qu'il s'est donnés en composant ses vers. Il s'est monté au ton lyrique, a fait un effort pour se pénétrer d'un sentiment donné, et la pièce, commencée de sang-froid, s'est terminée dans l'exaltation.

Ce qui peut être flottant dans l'expression musicale, c'est l'interprétation que nous en donnons. Interpréter l'expression d'un morceau, c'est retrouver, en l'écoutant, les sentiments que le musicien a éprouvés en le composant. Cette interprétation pourrait être faite méthodiquement, si nous savions de connaissance précise quels sont les accidents que détermine, dans un mouvement rythmique ou mélodique, la brusque intervention d'un sentiment donné. En fait, le plus souvent, nous l'ignorons tout à fait ; les théoriciens eux-mêmes ne nous apporteraient sur ce point que des indications assez vagues, ce chapitre de la psychologie musicale étant encore très peu avancé. Nous ne saurions donc déterminer l'expression musicale par le procédé de régression scientifique, en remontant de l'effet à la cause. Si parfois, en écoutant une œuvre, nous nous avisons de lui poser des questions ; si nous interrogeons chaque note, en lui demandant ce qu'elle veut dire, nous gâtons notre plaisir ; l'expression même disparaît; ces sons qui frappent notre oreille ne nous font plus l'effet que d'un vain bruit. Le meilleur moyen que l'on ait encore trouvé pour comprendre la musique, c'est de se laisser aller à son mouvement ; c'est de suivre cette voix qui chante, et de chanter intérieurement avec elle. Nous en prenons par sympathie l'unisson moral, et sentons sans l'avoir cherchée son expression. Cette méthode est sans doute un peu conjecturale. Il est possible que nous prêtions aux mélodies perçues un caractère un peu différent de celui que le compositeur a voulu leur donner. Que d'intermé-

diaires d'ailleurs entre sa pensée et la nôtre ! Que reste-t-il, dans l'interprétation que nous en donnent les exécutants les plus consciencieux, de cette musique idéale que Bach, que Beethoven, que Wagner entendaient en eux-mêmes quand ils écrivaient leurs œuvres, et qui était leur véritable pensée ? Nous ne pouvons la retrouver qu'avec une approximation très grossière. Le meilleur en est à jamais perdu. S'il était possible de fixer, par quelque notation plus précise que celles dont le compositeur dispose actuellement, le caractère exact de chaque phrase mélodique ; si nous avions une méthode scientifique, permettant d'en déterminer à coup sûr l'expression objective, cela vaudrait mieux sans doute, et je ne conseillerais pas ici plus qu'ailleurs de s'en remettre aux indications du sentiment. Mais si défectueux que soit ce procédé d'interprétation, il faut bien y recourir, puisque actuellement nous n'en avons pas de meilleur ; et je pense que pour un auditeur, qui a le sens et l'expérience de la musique, les limites entre lesquelles peut flotter l'interprétation d'*une musique donnée* sont assez restreintes. Écoutez une mélodie expressive ; n'essayez pas de traduire en mots les sentiments qu'elle veut exprimer ; gardez-vous surtout de vous laisser aller à son sujet à aucune rêverie visuelle ou paraphrase verbale. Écoutez-la, non pas en peintre, non pas en poète, ni en littérateur, mais en musicien. Elle prendra son expression déterminée, caractéristique, différente de celle que vous donnerait toute autre phrase musicale. Cette même expression, un autre auditeur la retrouverait presque identiquement. Subjectivement, il en recevra peut-être d'autres impressions ; verbalement, il la désignerait peut-être par d'autres épithètes : mais je ne crois pas qu'il puisse lui attribuer une toute autre expression objective.

La musique ayant son expression objective déterminée, qui est la manifestation de sa vitalité intérieure, c'est dans cette expression, et non dans les sentiments qu'elle nous suggère ou le plaisir de l'audition, que doit consister sa valeur esthétique.

Entre l'expression subjective d'un morceau et son expres-

sion objective, il y a d'ordinaire, comme nous l'avons montré, une certaine harmonie. Mais cette concordance n'est nullement nécessaire. Pour goûter la musique, il n'est pas indispensable que je partage tous les sentiments qu'elle exprime. Je puis les percevoir en m'en détachant pour mon compte, et les contempler pour ainsi dire du dehors, comme je ferais d'un objet visible. Il est à tout le moins un cas où cette sorte de désintéressement devient manifeste, c'est quand une musique pathétique me donne le sentiment du beau. Pour éprouver ce sentiment, il faut que je ne me laisse pas aller tout entier aux émotions exprimées ; mais que tandis que je sympathise avec elles autant qu'il faut pour me les représenter, une autre partie de moi-même reste de sang-froid pour juger de la beauté de leur expression.

Il en est ici de l'expression dramatique comme de l'expression musicale. Elle aussi nous apparaît et doit nous apparaître comme quelque chose d'objectif, qui excitera moins la sympathie que l'admiration. On veut que la tragédie produise la terreur et la pitié pour le plaisir du spectateur. Notre plaisir, toujours notre plaisir ! Est-ce donc la seule chose au monde à laquelle nous soyons capables de nous intéresser ? Et le plaisir obtenu justement par des émotions pénibles ! On aura beau subtiliser, on aura peine à nous faire comprendre comment, si nous ne tenions qu'à l'agrément de l'expression subjective, nous pourrions attribuer à la tragédie une telle valeur esthétique. Au lieu de plaisir, parlez d'admiration désintéressée : au lieu des sentiments que nous suggère le drame, pensez à ceux qu'il exprime. Tout s'explique et redevient clair. Ce qui m'intéresse dans ce spectacle, ce n'est pas ce qui se passe en moi, c'est ce qui se passe dans l'âme des personnages dramatiques, ce sont les péripéties de leur vie mentale. Le poète donne à ses créatures la vie, la flamme de la passion, un cœur aimant ou héroïque, tous les sentiments qui peuvent entrer dans une âme humaine, à la seule exception des sentiments vulgaires ; et puis il les met aux prises avec l'adversité ; il les frappe, non pour exciter ma commisération ou ma terreur, mais pour me faire voir combien

elles sont fortes, courageuses ou tendres, pour les éprouver aux crises de la vie, pour les faire vibrer au plus profond de leur être. Alors nous frissonnons, les larmes nous viennent aux yeux, mais peu importe, ce n'est là qu'une émotion nerveuse dont bien souvent, alors même que nous y cédons, nous sourions comme d'une faiblesse. Ce qui domine en nous, ce qui doit dominer, c'est l'admiration intense pour cette splendeur morale, pour l'incomparable spectacle de l'âme humaine dans sa pleine vitalité. Vraiment n'est-ce pas là le sentiment tragique ? Ce que je dis ici du drame, je le dirais aussi bien du roman, de la poésie, de la peinture et de la sculpture dramatiques, de tous les arts qui mettent en jeu l'émotion ; mais c'est surtout au sujet de la musique qu'il est bon de le redire, parce que c'est une des formes de l'art où l'on serait le plus tenté de l'oublier.

Quiconque se flatte de sentir la musique se vantera d'en être touché ; pour louer une œuvre, on parlera des émotions profondes que l'on a éprouvées en l'écoutant, rarement de la beauté de celles qu'elle exprime. On voit bien que l'on ne songe guère qu'à son expression subjective. Il faudrait nous détacher davantage de notre moi. Le musicien lui-même attend cela de nous. Quand il nous fait entendre les chants les plus désespérés, il ne veut pas que nous pleurions, il veut que nous soyons « brûlants d'enthousiasme ».

On dira qu'il serait bien plus commode de juger par impression. Interpréter objectivement l'expression musicale, quand on n'a pas été entraîné à cet exercice par une longue pratique de la musique, cela est bien laborieux ; au lieu que l'auditeur le moins expérimenté pourra se rendre immédiatement compte de ses impressions personnelles et déclarer belle la musique qui l'a ému. — Mais sera-t-il ému par la plus belle musique ? Y prendra-t-il plaisir ? La comprendra-t-il seulement ? La critique musicale, comme toute critique, exige une compétence spéciale. Comment peut-on se permettre d'énoncer un jugement quelconque sur la beauté d'une œuvre, quand on n'a pas la connaissance la plus élémentaire des lois de l'harmonie et de la compo-

sition, et quand on serait incapable de dire seulement dans quel ton le morceau est écrit? A un auditeur aussi inexpérimenté, il est évident que toute la perfection technique de l'œuvre et tout ce qu'il peut y avoir de vraiment musical dans sa beauté échappera complètement. Qu'il écoute ! Qu'il recueille humblement, de cet art qui le dépasse, tout ce qui lui en est accessible, mais qu'il s'abstienne de juger !

§ 3. — Valeur esthétique de l'expression musicale

Nous aboutissons ainsi à la question finale. Quels sont les sentiments que doit exprimer de préférence la musique ? Nous devons nous demander si cette vie sentimentale si pleine et si riche que nous crée la musique a sa morale, sa direction ; si elle doit être orientée dans un certain sens ; s'il y a, en un mot, une musique rationnelle.

Il n'est peut-être pas facile d'indiquer un idéal positif. Mais tout d'abord nous voyons au moins certaine musique dont doit nous garder la raison. Nous avons reconnu que le musicien devait avoir un tempérament spécial, particulièrement impressionnable. Il faut craindre que cette spécialisation n'aille à l'extrême et que cette nervosité requise, à force de s'exalter, ne devienne quelque chose comme une névrose. La musique tend déjà par elle-même à rompre l'équilibre de notre sensibilité. Chez certaines personnes, toute musique produit une excitation cérébrale et une sorte d'effet exhilarant. D'autres ne peuvent entendre une mélodie même gaie sans avoir envie de pleurer. Ces effets nerveux nous prédisposent à la suggestion musicale. Notre sensibilité est en équilibre instable. Toute émotion qui la portera d'un côté ou de l'autre l'entraînera tout entière. On a souvent parlé de la vertu curative de la musique ; on pourrait aussi parler de son action énervante. S'il est une musique qui calme ou stimule modérément, il en est une aussi qui porte vraiment sur les nerfs. On connaît cet état d'extrême nervosité dans lequel notre sensibilité est tellement tendue et

en équilibre instable que le moindre bruit, un tintement de sonnette, un mot qu'on nous adresse, nous fera tressaillir de la tête aux pieds ; surexcitation qui chez certaines personnes finit par une crise de rire ou de larmes. Or la musique même a souvent pour effet de nous amener à cet état; certains compositeurs semblent s'appliquer à le produire pour porter l'expression à sa plus haute intensité; ils nous préparent, en nous mettant en état d'anxiété nerveuse, à recevoir une brusque commotion finale dont l'effet sera prodigieux. On ne peut se soumettre impunément à de telles excitations. On y prend plaisir, on les recherche pour elles-mêmes, on les veut de plus en plus intenses. A ce régime, les nerfs ne peuvent garder longtemps leur équilibre. On devient inquiet, trépidant, agité. D'étranges interversions de sentiment se produisent. On souffre de sa joie, on se délecte de ses souffrances ; on n'a plus de goût que pour les impressions qui dans l'état normal seraient douloureuses ; l'oreille prend une sorte de plaisir pervers et méchant à se torturer elle-même.

Qu'importe, dira le musicien. Je consens à acheter la jouissance musicale à ce prix. Si l'art exige de moi ce sacrifice, que sa volonté soit faite! Que je souffre, que je m'énerve, que je devienne un être anormal, un maniaque, un agité, mais que je sente la musique ! Et d'ailleurs, que parlez-vous ici de maladie et de santé? Où commence, où finit l'état normal ? Vous le voyez dans certaine position d'équilibre, je le vois daus une autre. La santé, pour tout organisme, c'est d'être adapté à sa fonction. Laissez-moi me détraquer les nerfs. Je veux être musicien, je m'adapte.

Nous ne pouvons approuver cette sorte de dévoûment. Nous persistons à soutenir qu'ici la question d'hygiène se confond avec la question d'art. Que serait-ce donc que la musique, si pour y réussir, il fallait commencer par se donner une névrose artificielle? Je ne puis croire qu'entre tous les arts elle ait ce singulier privilège, d'être essentiellement morbide. La belle musique n'est jamais morbide : elle ne peut pas l'être, car à ce qui est morbide, nous n'avons pas le droit

d'attribuer une véritable beauté. Nous ne devons accorder de valeur qu'aux impressions de l'homme sain, normal et bien équilibré. S'il est des accords, des rythmes, des effets musicaux auxquels nous ne pouvons trouver de plaisir que dans nos moments de dépression ou de surexcitation nerveuse, nous les jugerons pour cela même anti-esthétiques. Qu'il soit dans la pratique assez difficile de distinguer la musique saine de la musique maladive, cela est indéniable. Les médecins et les physiologistes auraient ici quelques utiles indications à nous donner ; il serait bien intéressant que l'un deux nous apportât une étude technique sur la neurasthénie musicale. Mais il est des cas où elle se manifeste par des symptômes assez significatifs pour qu'à première audition on puisse la diagnostiquer. Ne faut-il pas voir les signes d'un nervosisme exagéré dans cette incessante trépidation, dans ces rythmes forcenés, dans cette frénésie de mouvement qui caractérise certaines compositions musicales ? De telles œuvres se reconnaîtraient au geste ; elles ne peuvent être jouées que d'une main nerveuse et crispée ; elles laissent les musiciens frémissants, épuisés, haletants. D'autres fois ce seront des accords fêlés, des dissonances aiguës et prolongées dont l'oreille jouit avec une sorte d'angoisse, comme si elle allait en être déchirée, des sonorités énervantes. Cette musique ne peut être saine : elle sent la fièvre. Nous y prenons plaisir comme à toutes les excitations nerveuses extrêmes, mais il y a quelque chose de suspect dans ce plaisir; nous admirons, mais nous ne devrions pas admirer. — Alors qu'admirerons-nous ? Sera-ce la froide beauté qui parle uniquement à l'esprit, et ne consiste que dans la perfection de la forme ? Interdirons-nous à la musique le mouvement qui dérangerait ses lignes et les éclats de passion qui pourraient compromettre sa dignité ? — Je vous demanderai seulement, à titre d'indication, de chercher dans vos souvenirs l'œuvre musicale qui vous a donné, de la manière la mieux caractérisée, le sentiment du beau. Je ne dis pas la plus pathétique, ni celle que vous avez entendue avec le plus de plaisir; j'entends celle

que vous avez écoutée jusqu'au bout dans une sorte d'extase admirative, oubliant l'orchestre, et la salle, et j'allais dire la musique même ; celle qui vous a donné l'impression magnifique de vous élever au-dessus de tout, dans un monde supérieur au monde réel, et dont vous êtes sortis comme d'un rêve en vous disant : que c'était beau ! Cette musique qui vous a paru belle entre toutes était, j'en suis bien sûr, une musique calme qui allait d'un mouvement puissant, toujours maîtresse d'elle-même. Son pathétique n'était ni mièvre, ni langoureux, ni énervé. Peut-être exprimait-elle la joie, peut-être la douleur ; mais cette douleur était grave, cette joie était sereine. Les sentiments exprimés, quels qu'ils fussent, étaient ceux d'une âme grande et forte, ils étaient nobles, impersonnels, largement humains, et l'on sentait en eux quelque chose de la majesté de la nature.

Essayons une dernière détermination. Des sentiments joyeux ou des sentiments tristes, quels sont ceux auxquels nous devons reconnaître la plus haute valeur esthétique et qui par conséquent devront être exprimés de préférence dans la musique et en général dans l'art ?

Nous en jugerons différemment selon nos propres dispositions mentales. Les âmes actives et fortes se plairont plutôt à l'expression des sentiments joyeux ; les âmes débiles aimeront mieux descendre la pente des sentiments mélancoliques et ne sauront trouver qu'à ce qui est un peu triste de véritable beauté. C'est même un préjugé courant de se figurer que les œuvres d'un caractère sombre tiennent de ce fait même une sorte de dignité particulière ; on mettra celles qui font pleurer au dessus de celles qui font rire ; la tragédie se fera une loi d'aboutir à une conclusion lugubre. On estimera que les chants les plus désespérés sont les plus beaux.

Je ne méconnais pas la valeur esthétique et morale des sentiments pénibles. Il y a dans le monde bien des choses qui méritent notre pitié, notre indignation, et dont nous devons souffrir. La douleur doit être utile puisque la nature l'a mise en nous ; on ne peut croire que la faculté d'éprou-

ver des souffrances morales, qui est particulièrement développée chez les êtres supérieurs, leur ait été donnée à seule fin de leur faire expier cette supériorité. Il y a dans toute douleur profonde quelque chose de grand, qui mérite le respect. Nos douleurs mesurent la force de notre amour. La vie serait désirable encore et vaudrait la peine d'être vécue quand elle ne nous apporterait que la tristesse. Mais il y a plus de beauté encore dans la joie. Je ne parle pas de la joie bruyante, qui n'est que l'exubérance de la santé physique. Je parle de la sérénité intérieure. L'état vraiment esthétique, pour un être quelconque, c'est l'état de bonheur. Dans les quelques instants de notre vie où nous pouvons l'avoir goûté dans sa pureté, n'avons-nous pas éprouvé cette impression, qu'il y avait en nous quelque chose de sublime ?

L'art ne devra donc pas s'appliquer systématiquement, comme il le fait parfois, à cultiver les sentiments tristes. Il ne leur fera appel que par nécessité, pour provoquer par exemple un élan de pitié, pour nous faire mieux apercevoir, en nous les faisant sentir, des souffrances qu'il y aurait égoïsme à ignorer. Comme la souffrance physique, la douleur peut être un moyen, elle ne doit jamais être un but. Ce qui doit nous rester, ce n'est pas elle, ce sont les sentiments supérieurs qu'elle est faite pour exalter. Chaque fois que l'art nous apporte une impression pénible, nous sommes en droit de lui demander : à quoi bon? Pourquoi faites-vous cela? Etait-ce nécessaire pour rétablir en nous quelque équilibre moral ? Et il faudra que son œuvre porte avec elle sa justification. Nous faire souffrir sans raison, ce serait de sa part méchanceté pure. Dans le seul fait de prendre plaisir à torturer ces créatures imaginaires auxquelles il a donné un semblant de vie, n'y a-t-il pas une sorte de cruauté ? La pire littérature peut-être, celle qui exerce sur les âmes l'action la plus déprimante, c'est la littérature mélancolique ; ce sont toutes ces œuvres dont la lecture nous laisse désenchantés, avec une sorte d'épuisement sensuel et un vague dégoût de vivre. Une œuvre d'art n'est vraiment

morale que lorsqu'elle est stimulante. Au-dessus des œuvres cruelles nous mettrons les œuvres de bonté. A l'art sombre, qui passe dans notre vie morale comme un orage, nous préférerons l'art de lumière qui laisse dans nos âmes sa sérénité, l'art de force et de joie. La poésie, disait Shelley, conserve le souvenir des moments les meilleurs et les plus heureux des âmes les plus élevées et les plus heureuses. Sous toutes ses formes, l'art peut prétendre à cette noble fonction. — Il ne s'élèvera pas à cet idéal sans effort ; et cela même est fait pour tenter un véritable artiste. Quiconque possède un peu de littérature a dans la tête des phrases toutes faites pour l'expression des sentiments tristes ; rien n'est plus facile que de donner une forme éloquente et pathétique au pessimisme le plus amer ; il suffit de se laisser aller à une pente. Il n'est pas difficile d'imaginer une musique triste à pleurer. Le musicien a lui aussi des formes toutes prêtes pour l'expression du désespoir. Le mâle optimisme qui ramène l'espoir et fait appel à l'énergie exige plus de force. Les œuvres qui en donnent l'impression sont plus rares. Mais c'est en elles qu'il y a le plus de réelle beauté.

CHAPITRE V

L'ART ET LA MORALE

Devoir professionnel de l'artiste. — Obligations morales. — Contribution de l'art à notre culture morale. — Objections des moralistes. — Objections des esthètes. — Conciliation de l'esthétique et de la morale. — Conclusion.

De ce que l'art est une chose, et la morale une autre, on a tiré cette conséquence, que l'artiste a le droit et même le devoir de laisser de côté toute préoccupation morale. — C'est une forme originale du principe de la séparation des genres. Nous aimons que chacun se spécialise dans une tâche définie. Cela est très commode sans doute pour classer les œuvres : nous avons là des étiquettes toutes gommées, qu'il suffit de leur appliquer. — Quand les deux choses seraient absolument distinctes, il s'ensuivrait seulement qu'elles peuvent être séparées. Mais doivent-elles l'être ? C'est une autre question.

§ 1. — Devoir professionnel de l'artiste

L'artiste, comme tout ouvrier, a d'abord son devoir professionnel à remplir. Pourquoi s'est-il fait peintre, sculpteur ou dramaturge ? Peu importe, maintenant qu'il est à l'œuvre c'est pour lui une obligation stricte de *faire pour le mieux*. Cette simple obligation ne semble pas bien rigoureuse. En réalité elle est grave. S'acquitter en conscience de sa fonction, cela exige de l'artiste des qualités morales de premier ordre, auxquelles aucune aptitude intellectuelle ne saurait suppléer.

Il faut que l'artiste soit travailleur. Quel que soit l'art auquel il s'adonne, avant de rien produire, il a besoin d'un apprentissage sérieux, prolongé, qui le mette en possession de toutes les ressources de cet art : il serait impardonnable de ne pas savoir à fond son métier. En cours d'exécution, son œuvre devra l'absorber tout entier. Toutes ses facultés devront être tendues vers le but à atteindre. Que de patience, d'énergie, de ténacité sont requises pour mener à bien une œuvre d'art de quelque importance ! Bien rares sont les artistes pour qui la production est un véritable jeu et dont le génie facile ne connaît pas l'effort. Je crois même que certaines beautés ne peuvent être obtenues sans effort, leur effet esthétique résultant justement du sentiment qu'elles donnent de la tension des facultés. Se remettre à la tâche alors même qu'on n'y trouve plus de joie, continuer par obstination l'œuvre commencée dans le premier enthousiasme de l'inspiration, cela est dur. Il est parfois si tentant de se contenter d'à peu près ! L'artiste obéit si facilement à cette loi du moindre effort, incessant appel aux lâchetés ! Il faut qu'il aille jusqu'au bout de sa tâche sans permettre un instant à son attention de fléchir, sous peine de laisser dans l'œuvre achevée quelque point faible, qui la dépréciera à ses propres yeux.

Il faut qu'il soit hardi. Toute œuvre qui apporte dans l'art un élément nouveau est une œuvre de combat. Il faut du courage pour maintenir obstinément son idéal de beauté envers et contre tous, sans se laisser abattre par les défaites ni surtout griser par la victoire. Il faut du courage pour briser les vieilles idoles, pour s'affranchir des superstitions, pour braver l'indignation des critiques que l'on dérange dans leurs formules, et le ricanement des sots. Nulle routine n'est plus autoritaire que la routine artistique. Bien des artistes souffrent de son joug et n'osent le secouer. Les plus grands sont ceux qui en ont eu le courage. Quand on voit un chef d'école arriver à s'imposer, on peut dire de lui qu'il est vraiment un homme.

Il faut qu'il soit désintéressé. Ce n'est pas que j'exige de

lui le vœu de pauvreté. La pauvreté n'est un stimulant que par l'effort qu'on fait pour en sortir. Quelques artistes s'entendent fort bien à gérer leurs intérêts. Je ne leur en ferai pas un reproche. Leurs œuvres ayant une valeur commerciale, il est juste qu'ils en bénéficient. A trouver l'aisance, ils gagnent indépendance et dignité. Vivant de leur art, ils se sentiront plus astreints au travail continu. Entre le professionnel et l'amateur, toute la différence est que l'un tire profit de son œuvre, l'autre non. On ne remarque pas que les œuvres d'amateurs aient la supériorité. Que l'artiste vende donc ses tableaux, ses statues, ses romans et ses drames. Cela est légitime. Mais qu'il ne vende rien de sa conscience d'artiste. Publier une œuvre qui n'est pas au point; abaisser son idéal au niveau de sa clientèle; persévérer dans un genre parce que c'est celui-là qui a cours sur le marché; surmener son talent par une production hâtive quand on sent qu'on aurait besoin de se recueillir pour se renouveler; imiter ces industriels qui d'abord soignent leurs produits pour les lancer, puis se négligent et vivent sur leur marque; en un mot faire à l'argent une concession quelconque, c'est se mettre au louage, c'est faire œuvre servile, c'est se misérablement exploiter. Les capitulations de conscience commencent dès que l'artiste fait au succès la moindre concession d'art. — Mais vous êtes bien exigeant, nous dira-t-on. Quand de l'art on ne ferait qu'un métier, ce serait encore un métier très honorable. Vous n'exigez pas du décorateur qu'il tapisse et meuble nos chambres suivant sa conception d'art; vous lui accordez le droit de se plier aux goûts du public. De même un tailleur n'habillera pas ses clients suivant ses propres idées esthétiques, mais suivant leurs préférences. Pourquoi vous montrer tout d'un coup si sévère, quand il s'agit de tableaux ou de statues? — C'est que génie oblige, et même que talent oblige. Aux humbles qui tirent parti pour vivre de leurs modestes aptitudes, je n'ai rien à dire. Ce qui m'indigne, c'est de voir ceux qui pourraient être grands s'abaisser, et nous fournir des œuvres médiocres quand ils nous doivent un chef-d'œuvre. Alors même que

l'artiste exploite ses talents en toute loyauté, il y a, dans le fait même qu'il cherche à les exploiter le plus possible, quelque chose de suspect. Qu'une œuvre d'art supérieure ait un gros succès d'argent, qu'un artiste fasse fortune, cela choque en nous certaines délicatesses. Quand j'apprends qu'un peintre a vendu très cher un tableau, je serais tenté de dire qu'il a eu sa récompense : faut-il encore, par surcroît, que nous lui fassions nos compliments ? J'admirerais moins une œuvre poétique, si je savais qu'elle a rapporté au poète la forte somme. Sans doute cette idée du bénéfice obtenu et cherché n'enlève rien aux qualités littéraires de l'œuvre, mais elle lui ôte quelque chose de sa valeur morale. Je sais qu'une fois au travail un artiste consciencieux fait abstraction de ces préoccupations étrangères à son art. Mais il les a eues au début, il les retrouvera à la fin. Nous aimerions mieux que son œuvre ne lui ait pas procuré des satisfactions de cet ordre. Quand il y aurait mis les idées les plus généreuses, nous ne pouvons plus la regarder elle-même comme une œuvre de dévouement. Quel a été le but réellement poursuivi ? L'argent a-t-il été fin, a-t-il été simple moyen ? Son tintement obsédant nous gêne. Il est des artistes qui consentent à faire de leur art un gagne-pain, mais croiraient l'abaisser en lui demandant la fortune. Ils n'estiment pas que, s'adonnant à la tâche la plus noble, ils méritent une plus large rémunération que celui qui remplit les fonctions les plus humbles, les plus pénibles, les moins considérées : n'est-ce pas au contraire celui-là qui aurait droit à une compensation ? Ils sont dans le vrai. Il en est qui éprouvent une sorte d'âpre joie à souffrir pour leur art, qui sentant déborder en eux les forces intellectuelles et morales se croient tenus de se dépenser pour autrui. « Soumission, soumission profonde à ton destin. Tu ne peux plus exister pour toi, mais seulement pour les autres ! » C'est ainsi que parlent avec Beethoven les vrais artistes. Cette attitude morale, étant la plus généreuse, est la plus digne d'eux, et par conséquent celle qui s'impose.

Toutes ces obligations de l'artiste, labeur, hardiesse,

désintéressement, se peuvent résumer en une seule formule : son strict devoir professionnel, auquel il doit tout sacrifier, c'est d'amener son œuvre à sa perfection.

§ 2. — Obligations morales

Voyons maintenant quelles sont ses obligations morales. Il n'y a pas là de problème. Aussi bien dans son œuvre même que dans sa vie privée et publique, l'artiste ou l'écrivain est soumis aux obligations communes. Peut-être à quelque chose de plus, parce qu'il est plus qu'un autre en évidence : certainement à rien de moins. Par quelle étrange aberration a-t-on voulu lui faire une morale à part, ou lui conférer des immunités spéciales?

Quand on parle de soumettre l'art à un contrôle moral, quelques écrivains jettent les hauts cris : asservir l'art! Expurger les chefs-d'œuvre ! Couper les ailes au génie ! Je ne comprends pas ces indignations. Rester moral, c'est donc chose bien gênante? Pour respecter certaines pudeurs, il faut donc se faire violence ? Quand le génie obéit de si bon cœur aux lois autrement minutieuses, artificielles de la rime ou de l'harmonie, et prend plaisir à se jouer de ces difficultés, je ne vois pas pourquoi il ne s'asservirait pas plus volontiers encore aux simples exigences de la morale. Peut-on même parler d'asservissement quand il s'agit de stricte honnêteté ? Une âme qui est vraiment honnête ne sent même pas l'obligation de l'être ; c'est dans une atmosphère saine qu'elle respire librement. Je ne puis croire qu'un vrai poète, c'est-à-dire qu'une belle et grande âme éprise de beauté, puisse voir cette beauté ailleurs que dans le bien. Comment pourrait-il s'éprendre des laideurs, des vices, des difformités morales au point de les regretter, et de s'indigner qu'on les lui interdise ? Sur ce point je serai intransigeant. L'art n'a droit à aucune licence. Il est soumis au droit commun, strictement.

La beauté de la forme n'excuse rien, ne purifie rien. Si la splendeur de la forme nous fait souvent oublier l'im-

moralité du fond, jamais elle ne doit nous la faire oublier. Si nous estimions la moralité ce qu'elle vaut, nous serions plus sensibles que nous ne le sommes à un tel défaut. Dans le plus beau développement littéraire, une faute de français nous fera sursauter. Une faute de morale est autrement grave et ne devrait pas passer inaperçue.

Il y aurait beaucoup à dire, à ce point de vue, sur les allures du roman français contemporain. Je mets hors de cause quelques œuvres de haute valeur littéraire et morale, qui paraissent de loin en loin. Je parle de la production courante. Le niveau moral en est-il suffisamment élevé ? Le roman français, pris dans son ensemble, a-t-il fait du bien ou du mal à l'âme française ? La question vaut qu'on y pense.

De tous les genres littéraires, le roman est celui qui agit le plus sur les mœurs. C'est l'art le plus prenant, le plus vivant, le plus intime et aussi le plus populaire. Combien de personnes ne lisent que des romans et ne songeraient à citer, comme grands écrivains, que des romanciers !

Si vous voulez savoir quel est le véritable idéal d'un homme, ne lui demandez pas quel est d'après lui le but de la vie, cette question le mettrait sur ses gardes, il chercherait à répondre comme il est convenu qu'on doit le faire. Laissez-le s'abandonner à son imagination ; demandez-lui quel serait, s'il était tout à fait libre, son rêve de bonheur. Né du libre jeu de l'imagination, et par conséquent inspiré des instincts profonds, le roman peut être regardé, à chaque époque, comme l'expression de notre moralité acquise ; nous y trouverons nos aspirations véritables. Mais en les formulant, il les précise. Il donne à ces aspirations un but plus défini. Il contribue à la formation de notre idéal. « Se distraire, rêver !... Tout liseur a conscience de chercher cela dans le roman qu'il ouvre. Il y cherche encore autre chose qu'il ignore chercher, comment il faut aimer, comment il faut agir, comment il faut vivre, en un mot... Tous les livres qui ont remué le cœur de l'humanité lui disaient en quelque façon : Voici un chemin que tu peux suivre [1]. » Cela est vrai.

1. Marcel Prévost, Préface de la *Confession d'un amant*.

Les romanciers ne s'occupent peut-être que de peindre la vie ; sans le vouloir, ils lui donneront une orientation. Quoi qu'ils fassent, dans toute œuvre qu'ils nous présentent, ils mettront une thèse morale ou sociale. Nous avons le droit d'exiger qu'ils y songent ; ils n'ont pas le droit de se désintéresser de l'effet moral de leurs œuvres. Ils en sont responsables. Il faut qu'ils s'efforcent de purifier et d'élever leur propre idéal, de peur de gâter le nôtre.

J'ai dit ailleurs[1] ce qu'il fallait penser de l'invasion des images sensuelles dans la littérature et dans l'art.

Alors même que le roman ne tombe pas dans l'excessive sensualité, il y a déjà quelque chose d'abusif dans la place qu'il fait à l'amour.

Qu'on lui accorde la prédominance dans l'art, rien de plus naturel. Sa valeur poétique est incomparable. Il n'est pas de sentiment plus romanesque, c'est-à-dire plus évocateur d'images, et auquel nous ramène plus volontiers la pente de la rêverie. Mais enfin il en est bien d'autres avec lesquels nous pouvons sympathiser, parce qu'ils ont aussi leur place dans la vie réelle. L'homme n'est pas un monomane d'amour. Le romancier a le droit de mettre en scène tous les modes de l'activité humaine auxquels nous pouvons nous intéresser. Il devrait bien en user. En nous ramenant trop obstinément à un sentiment unique, quand ce serait le plus noble et le plus beau de tous, il tend à fausser l'équilibre de notre sensibilité. Il risquerait de nous faire croire que l'amour est la seule chose dont l'homme vive et meure, et le but suprême de l'existence.

Il est une qualité qui manque en général aux personnages de roman à un degré surprenant : c'est l'énergie morale. Pourquoi leur insuffler une âme si débile ? Leurs passions sont bien puissantes, mais eux-mêmes sont bien faibles. Ces personnages qui ne vivent que de la vie passionnelle, quand la passion leur manque, n'ont plus rien à faire en ce monde. Ils n'ont plus d'âme. Semblables à ces figures de baudruche qui s'élèvent gonflées d'air chaud dans les airs,

1. Voir pages 340 et suivantes.

sitôt refroidis, ils retombent comme des loques. Devant les crises morales de la vie, chaque fois qu'ils se trouvent en présence de ces problèmes qui sont insolubles dans le sens du bonheur, leur seule idée est de fuir. Un roman sur trois finit par un suicide, comme si le suicide était la conclusion normale de l'existence. Le romancier n'y entend pas malice. Il voit simplement dans cette conclusion une façon commode de sortir lui-même de la situation inextricable dans laquelle il s'est engagé, et de finir son œuvre sur un effet pathétique. Mais qui ne voit le danger? Je ne sais si l'exemple du suicide littéraire est contagieux. A coup sûr, il est une grande leçon de découragement. Le romancier dira qu'il n'est pas responsable des défaillances de ses personnages, qu'une fois créés il les laisse vivre de leur vie propre. C'est donc à vous, héros de roman, que j'adresserai ma requête. Ombres légères qui hantez notre imagination et ne vivez, vous le sentez bien, que de l'existence du rêve, pourquoi ne pas vous montrer plus courageuses? Vous ne luttez, êtres de fiction, que contre des périls imaginaires et un semblant de douleur. Que deviendrons-nous devant les dangers et les douleurs de la vie réelle, si vous-mêmes vous vous abandonnez? Vous qui êtes notre idéal, vous nous devez le bon exemple. Donnez-nous l'exemple de l'énergie ! Cela vous est si facile !

§ 3. — Contribution de l'art a notre culture morale

Non seulement l'art ne doit porter à la morale la plus scrupuleuse aucun ombrage ; mais il a le droit, il a même dans certaines conditions le devoir de contribuer à notre culture morale d'une manière positive.

Objections des moralistes.

Contre l'idée de mettre l'art au service de la morale, les plus fortes objections sont venues du côté des moralistes. Ils se défient de l'assistance qu'on leur offre. Ils diront que l'art nous détourne de la vie sérieuse ; qu'il donne leur libre expan-

sion à des instincts que la morale s'applique justement a tenir sous le contrôle; que les œuvres les plus irréprochables ne peuvent avoir qu'une influence morale très médiocre. Ils estimeront même qu'avec les meilleures intentions du monde, l'art ne peut que compromettre la morale en lui prêtant son appui. La transporter au théâtre et dans le roman, n'est-ce pas lui ôter quelque chose de son sérieux? N'est-ce pas nous habituer à la regarder comme une simple matière à déclamations? « Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui? N'est-il pas content de lui-même? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre!... Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros que de parler en vers et d'endosser un habit à la romaine. Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase; à les reléguer à jamais sur la scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société[1]. »

Il y a du vrai dans ces objections. Elles sont un avertissement. L'art n'est pas à l'abri de tout reproche. Ce ne sont pas seulement nos plus nobles sentiments que nous avons mis en lui. Par cela même qu'il représente assez bien à chaque époque notre moralité acquise, son niveau moyen doit être assez bas. Mais il peut s'élever et nous élever avec lui. Ce n'est pas à lui de nous attendre. Nous ne nous exagérons pas l'efficacité de l'action que l'art peut exercer. Il y aurait évidemment quelque naïveté à trop compter sur la comédie pour châtier les mœurs, sur la tragédie pour élever les âmes, et sur la poésie pour résoudre les questions sociales.

1. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.*

Ce n'est pas l'art qui fera de nous des consciences fermes, des volontés énergiques et droites. Cela est œuvre d'éducation, d'enseignement direct. Mais il contribuera à nous donner cette délicatesse, cette générosité, cette élévation de sentiments, cette tendance à poursuivre de préférence les fins les plus désintéressées, qui est comme la fleur de la moralité. Il nous apprendra ce que vaut l'idéal. Personne ne doute qu'il puisse le faire. Il doit donc y travailler. Nous devons nous dire que dans les causes si complexes qui déterminent notre moralité, l'influence de l'art, quand on la supposerait très secondaire, compte néanmoins, et par conséquent doit être utilisée. Par les images qu'il nous met devant les yeux, par les sentiments qu'il nous suggère, il peut contribuer de quelque manière à notre culture morale. Son domaine est la fiction. Il n'agit que sur nos rêves. Mais quelque chose de nos rêves ne passe-t-il pas toujours dans notre vie réelle? Eux-mêmes après tout font partie de notre vie réelle. Qu'ils soient généreux et nobles, ou grossiers et impurs, cela n'est pas indifférent.

Il est d'ailleurs loisible à l'art de se rapprocher autant qu'il veut de la vie, pour exercer sur elle une action plus forte. S'il nous transporte dans un monde de convention, que pas un instant nous ne songerons à identifier au monde réel, sans doute nous ne ferons pas d'applications de ce qui se passe dans l'un à ce qui doit se passer dans l'autre. Que des personnages de théâtre fassent de beaux gestes en déclamant de superbes tirades, qu'ils soient nobles, désintéressés, héroïques, nous les applaudirons ; nous approuverons leurs beaux sentiments comme conformes à la morale du théâtre ; mais pas un instant en effet l'idée ne nous viendra d'imiter dans notre vie journalière les gestes de ces glorieux fantoches et leurs vertus à panache. Les héros de tragédie sont un peu loin de nous. Quand ils nous parlent de devoir, de patrie, ils donnent à ces mots si beaux en eux-mêmes une magnifique résonnance, et cela n'est pas inutile ; mais des sentiments même moins héroïques, exprimés par des hommes plus semblables à nous, agiraient davantage. Dans la vie

des humbles on saurait trouver des efforts vers le bien, des exemples d'abnégation, de dévouement qui nous toucheraient plus directement. C'est ce que tendent à faire les dramaturges contemporains. De même, si l'on réussit à nous faire venir les larmes aux yeux en nous montrant les douleurs et les misères d'êtres de convention qui ne ressemblent pas aux hommes réels, on n'aura provoqué que cette émotion passagère et vaine dont parle J.-J. Rousseau avec une rude franchise : pitié stérile qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. Mais l'art peut réduire au minimum la part de la convention. Un réalisme puissant, intense ; des personnages qui nous ressemblent non seulement par leur mentalité, mais par leur physionomie, par leurs attitudes physiques, par leurs occupations journalières ; un art tellement nourri d'observation, en communication si constante avec la nature, qu'il puisse rentrer dans notre expérience de la vie : telles sont les conditions requises pour qu'une action puisse être exercée.

Objections des esthètes.

Donnons la parole aux esthètes.

L'art, disent-ils, s'abaisse en se subordonnant lui-même à une fin étrangère ! — Il ne s'abaisserait qu'en se subordonnant à une fin inférieure, à des fins mesquines, étroites, égoïstes. Mais se mettre au service de la morale, s'efforcer d'être vraiment utile, n'est-ce pas s'élever ? Il faut bien d'ailleurs qu'il s'assigne une fin quelconque. Veut-on qu'il travaille à vide ? Si la formule de *l'art pour l'art* était prise à la lettre, elle serait un non-sens.

Il ne doit viser et prétendre qu'à la beauté ? — Resterait à savoir s'il ne la trouverait pas dans la moralité même. C'est ce que nous verrons tout à l'heure. Mais quand bien même le fait de rendre les hommes un peu meilleurs n'aurait en lui-même aucune valeur esthétique, s'ensuit-il que l'on ne puisse se le proposer comme fin ? Le rire n'a rien d'esthétique. On admet pourtant une forme d'art qui se propose pour fin

unique de faire rire les honnêtes gens. Le fait de pleurer n'a rien d'esthétique. On admet pourtant un art qui par des effets pathétiques nous tire les larmes des yeux. Si paradoxale que soit la formule, on pourrait dire que la beauté dans l'art, comme le bonheur dans la vie, doit être un résultat et non un but. C'est à la condition de n'y pas viser directement que nous pourrons l'obtenir, en nous proposant quelque fin positive digne de notre effort. Il n'y a donc aucune raison pour que l'on n'admette pas un art qui se propose pour fin de nous rendre meilleurs. Ce qui est engagé au fond, dans ce débat sur la destination de l'art, c'est l'idée que nous devons nous faire du but de la vie. Il peut sembler étrange qu'au cours d'une discussion esthétique on pose brusquement une question si grave. J'estime pourtant qu'il est indispensable de se prononcer à ce sujet. Si nous n'avons rien de mieux à chercher en ce monde que le bien-être, il est clair que nous devrons orienter l'art vers l'agrément et l'estimer en raison des plaisirs qu'il nous procurera. Supposons au contraire que notre préoccupation dominante soit de nous élever au plus haut développement moral ; l'œuvre d'art ne pourra nous plaire que dans la mesure où elle nous rapprochera du but. De toute façon, une fois notre fin suprême déterminée, la raison exige que nous y tendions de toutes nos forces et par conséquent il est évident que cette question du but de la vie doit primer toutes les autres. Pour nous notre choix est fait.

Mais si nous voyons poindre dans une œuvre l'intention de nous faire la morale, nous n'y trouvons plus le même plaisir. Nous attendions un drame, un roman ; on nous donne de bons conseils : nous sommes déçus ! — Notre plaisir sera peut-être d'un autre ordre, mais il ne devrait pas être moindre. La morale nous est-elle à ce point antipathique, qu'il lui suffise de se montrer pour que cela jette un froid ? Avons-nous des goûts si bas que nous prenions moins de plaisir à une œuvre parce qu'elle sera pétrie d'idées généreuses, de sentiments vraiment moraux, de bonté et de justice ? Sommes-nous si frivoles, que dès qu'un entretien prend une tournure un peu sérieuse, notre attention s'en

retire ? C'est alors au contraire que nous devrions tendre l'oreille. Et si dans l'œuvre qui nous est présentée nous trouvons une solution à quelqu'un des grands problèmes qui *doivent* nous tourmenter, il serait singulier que nous fussions déçus. Nous pourrions tout au plus être surpris. Encore ne le serons-nous que si l'auteur a oublié de nous préparer à ces paroles graves qu'il veut nous faire entendre : mais il n'y manquera pas s'il sait son métier, car cela même fait partie de son art.

Soit, nous voulons bien qu'on nous fasse la morale. Mais il ne faut pas confondre les genres. Une œuvre d'art ne doit pas être un sermon ! — Pourquoi veut-on qu'un sermon ne soit pas une œuvre d'art ? Du moment que l'artiste exerce, ce dont on ne peut douter, une influence, il ne peut mieux faire que de l'exercer au profit du bien, pour faire passer dans les âmes la conception la plus haute que lui-même puisse se faire de la vie. Alors appelez son œuvre comme vous voudrez, dites que ce ne sera pas de l'art, mais de la morale ! Peu importe, nous ne discuterons pas sur les mots : l'essentiel c'est que sa valeur n'aura pas décru.

En appréciant une œuvre au point de vue moral, vous faites entrer dans votre critique des éléments tout à fait étrangers à l'art ! — Oui, si la valeur d'art d'une œuvre est tout entière dans la forme ; mais si l'on admet, comme on le doit, qu'elle est aussi dans le fond, cette appréciation morale ne sera nullement étrangère à l'art proprement dit. Elle doit faire partie de la critique littéraire et artistique. Nous ne pouvons admettre que certaines qualités contribuent à la beauté de l'œuvre d'art, d'autres non. Toute qualité est esthétique et doit être louée. Tout défaut est une laideur et doit être signalé par le critique d'art. Poser à part la question morale, comme si c'étaient des considérations d'un tout autre ordre, qui ne relèvent pas de l'esthétique, c'est un contre sens. On sépare deux choses qui devraient être intimement unies. La moralité de l'œuvre est une condition essentielle de perfection et de beauté.

On dira couramment : cette œuvre est parfaitement belle,

mais immorale. Comme si cette immoralité ne la dépréciait nullement au point de vue littéraire! Autant vaudrait dire : ce tableau est très beau, parfaitement beau, mais criard de couleurs ; cette page est belle, parfaitement belle, mais les pensées en sont absurdes. La moralité ou l'immoralité de l'œuvre doit faire partie intégrante du jugement que nous portons sur sa beauté ; dans certains cas même, cette considération morale doit dominer tout le reste. Je ne vois qu'un cas où l'art soit vraiment indépendant de la moralité; c'est celui où par la nature même du sujet, l'œuvre ne peut donner prise à aucune appréciation morale. Mais toute œuvre qui peut avoir quelque rapport avec les mœurs doit être jugée à ce point de vue. Tout ce qui lui manque de moralité lui manque en beauté, et la gâte d'autant, et doit la déprécier d'autant.

Au fond, je suis persuadé que tout le monde est de cet avis. Personne n'admirera vraiment une œuvre qu'il trouvera immorale. — Quoi donc ? N'est-il pas des œuvres vraiment perverses auxquelles les plus honnêtes gens reconnaissent une réelle beauté ? — Il faut s'entendre. Avec ce défaut criant d'être immorale, une œuvre peut avoir des qualités littéraires non négligeables : qualités que les honnêtes gens eux-mêmes pourront reconnaître, qu'ils se croiront même tenus d'exalter par scrupule d'impartialité et pour ne pas avoir l'air trop rigoristes. Mais intérieurement ils seront choqués; et s'ils ne le sont pas, c'est qu'ils n'ont qu'une honnêteté de surface. Ils ne feraient pas si facilement abstraction de la moralité s'ils l'avaient plus à cœur. Bien que ces œuvres choquent la morale qu'ils se croient tenus de professer des lèvres, sans doute elles sont conformes à celle qu'ils professent dans leur for intérieur, et qu'ils pratiqueraient pour leur compte s'ils étaient libres ; elles sont en harmonie avec leurs aspirations secrètes. On se figure parfois que la morale courante est une chose universellement admise, même de ceux qui ne la pratiquent pas. On ne voit pas que pour beaucoup elle n'est nullement un idéal. Ils en ont une autre à leur usage, qui leur semble plus belle, ou tout simplement plus commode. Tenez compte de cette subjectivité

des convictions morales, vous voyez se rétablir l'accord entre la moralité des œuvres et leur effet esthétique. Nul homme ne peut se plaire vraiment qu'aux œuvres qui correspondent à sa morale propre, à sa conception de la vie. Un roman de luxure ne pourra plaire qu'aux luxurieux, un livre de violence qu'à ceux qui ont le culte de la violence ; et l'honnête homme se plaira aux œuvres vraiment honnêtes.

Je n'admets pas non plus qu'une œuvre puisse être parfaitement morale sans être belle.

Quand elle serait mal écrite, mal composée, plate de style, quand lui manqueraient toutes les autres beautés, au moins aurait-elle celle-là, d'être d'inspiration très noble ; et à ce titre nous devrions l'admirer. Je ne crois pas d'ailleurs possible que l'expression d'une belle pensée soit jamais à ce point défectueuse. Comment l'homme qui a les plus hautes qualités de l'âme manquerait-il absolument des petites ? Cela est possible, mais n'est guère probable. Avec la plus haute moralité, comment serait-on de pauvre culture, d'imagination médiocre, incapable de rendre passablement sa pensée ? La pensée forte entraîne l'expression frappante. La conviction donne l'éloquence et l'autorité. Un homme qu'emporte un grand élan de justice, de bonté, quand il ne saurait pas écrire, trouvera pour rendre sa pensée des formes que les écrivains de métier ne trouveraient pas, et qu'eux-mêmes ils seront forcés d'admirer.

On me dira que des idées peuvent être parfaitement morales et pourtant dépourvues de toute beauté, comme cette proposition, qu'il ne faut pas voler. — Pourquoi ne l'admirons-nous pas ? Parce qu'elle ne nous apprend rien. C'est une formule sèche, qu'on débite sans aucune conviction, et qui n'éveille en nous aucun sentiment moral. Mais elle a eu son heure de beauté, dans l'esprit qui le premier s'est élevé à cet idéal de la probité parfaite ; et elle peut reprendre son éclat, quand elle redeviendra vivante, quand elle s'imposera à nous aux heures de tentation, comme un impératif sévère. Un dramaturge pourrait lui donner un caractère sublime. Toutes ces formules de devoir, qui maintenant sont codifiées

dans la morale usuelle, ont été des révélations de l'idéal, des inventions morales, œuvres anonymes et peut-être collectives du génie humain, si hautes que les hommes leur ont attribué une origine divine. Chaque fois que dans une œuvre nous voyons apparaître de ces pensées vraiment morales, parce qu'elles supposent chez celui qui les a trouvées un élan vers le bien, nous tressaillons d'admiration.

Comment la moralité n'augmenterait-elle pas la valeur esthétique d'une œuvre d'art? La conception des vérités morales est elle-même l'œuvre la plus haute et la plus belle de l'esprit humain. Il y faut du génie, cette forme du génie qui découvre à notre activité une fin supérieure aux fins connues, cette invention spéciale qui est le plus superbe effort de l'âme humaine, et qu'on pourrait appeler le génie moral.

Quand on entend parler d'œuvres morales, on se représente d'ordinaire quelque chose de neutre et de fade, une sorte de qualité négative, l'absence de toute infraction aux lois de la décence et de l'honnêteté, la conformité bénévole aux idées reçues. Pour rendre l'art édifiant, nous faudra-t-il revenir à la morale en action, aux œuvres lénitives écrites à l'usage des enfants, pour leur apprendre qu'il faut être bien sage ; au vice puni et à la vertu récompensée ; au répertoire de Berquin ?

La moralité est bien autre chose. Elle représente une qualité positive, très rare et très méritoire, l'élévation d'âme[1]. Pour ce qui est de la *morale en action*, je suis le premier à l'abandonner. Le vice toujours puni, la vertu toujours récompensée, rien n'est plus faux, et au fond rien n'est plus immoral. Faire appel à l'intérêt, à l'égoïsme, à la peur pour nous amener au désintéressement, c'est abaisser notre idéal sous prétexte de nous édifier, c'est commettre un contre-sens moral. c'est gâter le cœur. Le meilleur moyen de réveiller les consciences assoupies, c'est de leur montrer

1 Telles œuvres, brutalement réalistes, qui ne nous présentent que des personnages parvenus à l'état extrême de l'abjection humaine, ont une haute valeur morale et sociale. On constate qu'elles appellent notre sympathie sur les dégénérés, sur les dégradés, et l'on s'indigne. On ne voit pas que ce sont des œuvres de bonté et de pitié.

les conséquences réelles, fatales, irréparables du mal que l'on fait. Si nous n'avons pas le cœur décidément bas et vil, cela doit nous suffire. Ce qui doit nous écarter du vice, de l'injustice, de l'improbité, de la trahison, de la cruauté, ce qui fait que tout cela est mal, c'est que tout cela fait du mal ; c'est que quelqu'un souffre de nos fautes, en est souillé, en est blessé. Nos légèretés ont des conséquences graves. Nous sommes trop portés à regarder les fautes morales comme une simple infraction à une règle. On nous a trop dit que c'était affaire entre notre conscience et nous ; on nous en détourne par la seule perspective du châtiment, que par insouciance et même par courage nous pouvons braver, que d'ailleurs on a tort de nous présenter comme certain. Les infractions à la loi morale n'ont qu'une sanction infaillible : le mal qu'elles font ; et c'est cette perspective qui doit nous faire reculer.

Quant au reproche de banalité, c'est le dernier qu'on pourrait adresser aux œuvres morales. La morale n'est pas conservatrice, elle est plutôt révolutionnaire. Nos usages sociaux, nos idées courantes en sont si loin ! Quiconque essaye de suivre logiquement les idées de justice, de bonté se demande s'il aura la force d'aller jusqu'au bout ; il voit se dresser devant lui, vaguement entrevues, des obligations formidables. Nous n'osons trop penser au devoir, nous sentons qu'il nous obligerait à trop changer notre vie.

Toute œuvre de véritable moralité semblera plutôt paradoxale. A son apparition, elle heurtera nos préjugés moraux, elle nous choquera dans notre pharisaïsme, bien que nous la sentions juste au fond, et d'une moralité supérieure. On se représente trop la morale comme une chose toute faite, comme un ensemble de vérités acquises qu'il suffirait de rabâcher. Elle n'en est pas réduite à cela ; ou plutôt, elle ne s'est pas encore élevée à ce degré de certitude. Elle se cherche, parfois en gémissant. Elle est donc quelque chose de bien vivant. Dans ses idées morales elles-mêmes, l'artiste peut mettre le meilleur de son originalité et de son génie. Par œuvre morale, j'entends celle qui nous laisse sur une

noble impression ; qui nous donne envie de travailler à quelque belle œuvre, de vivre d'une vie plus digne ; celle qui nous signale les iniquités sociales et nous donne envie de les réparer ; qui nous rappelle quelque devoir trop oublié ; qui nous laisse plus épris de justice, plus généreux ; qui éveille dans notre cœur des sympathies nouvelles, des tendresses plus délicates ; qui pose nettement quelque cas de conscience grave, et le résoud virilement ; qui travaille à notre éducation sentimentale, en élargissant notre cœur, en lui donnant la force et la droiture. Est-ce quelque chose de négatif que cela ? Et peut-on dire que l'œuvre capable de produire en nous, même à un degré très atténué, des impressions de ce genre, soit une simple berquinade ? Pour en trouver qui se soient approchées de cet idéal, il vous faudra citer les grands noms de la littérature, les écrivains de génie dans leurs plus sublimes moments. A qui douterait encore que la moralité soit par elle-même une beauté, je ferai remarquer qu'en fait elle seule élève l'œuvre d'art au maximum d'effet esthétique. Cherchez, dans toute la littérature, des exemples de sublime, vous n'en trouverez que de *sublime moral*. Cela devrait faire disparaître toute équivoque et clore la discussion.

Quelques théoriciens autorisent l'artiste à moraliser, mais à la conclusion que ce soit indirectement, sournoisement en quelque sorte, et sans en avoir l'air. Nous serons plus nets. Nous admettrons sans aucune restriction le droit de l'artiste non seulement à soutenir une thèse morale, mais à mettre cette intention morale en pleine évidence ; et loin de retirer quoi que ce soit de notre admiration à ceux qui auront le courage de le faire, nous les en admirerons davantage ; avec une pleine conviction nous affirmerons que ce sont eux qui se sont fait de leur art la conception la plus sérieuse, la plus juste, et la plus élevée.

Bien des fins ont été assignées à l'art : créer le beau, émouvoir noblement, nous transporter dans un monde idéal où nous puissions oublier les trivialités et les laideurs de la vie, nous procurer de délicates jouissances, exercer par jeu les

facultés qui ne trouvent pas leur emploi dans la vie pratique, exprimer nos sentiments les plus profonds, établir entre tous les hommes par de communes aspirations un lien religieux : il est certain qu'il peut faire tout cela. D'autres diront que sa fonction est de nous distraire de la vie sérieuse, de faire de nous des dilettantes et des esthètes, de nous griser, de nous halluciner de visions bizarres, de nous imprégner de cette sensualité latente que l'on peut découvrir dans toute production artistique. Il est certain aussi qu'il est capable de faire cela. L'art est infiniment complexe. Il peut s'engager dans d'innombrables voies. Il est impossible d'assigner à tous les arts, comme s'ils faisaient bloc, une fonction unique, et de les enfermer dans une seule formule. Nous n'admettons donc pas que l'on interdise à l'art de poursuivre une fin quelconque, sous prétexte que cette fin est étrangère à sa véritable fonction : tout doit lui être permis, sauf ce qui est nuisible de quelque manière ; chaque œuvre doit être jugée en elle-même pour sa valeur propre. Nous-mêmes nous nous garderons de toute définition restrictive. Nous disons seulement que de toutes les fins que l'art peut se proposer, une des plus légitimes, une des plus élevées, est de nous donner un idéal moral.

Au-dessus des œuvres qui atteignent une telle fin, je ne vois rien que la moralité même, c'est-à-dire qu'une existence où cet idéal est réalisé. L'art suprême, c'est celui qui met de la beauté, non dans de simples fictions, mais dans la vie réelle ; qui appelle le plus grand nombre possible d'êtres à la plénitude de l'existence ; qui leur indique le moyen et leur donne la volonté de vivre les uns à côté des autres, les uns pour les autres, dans la paix et l'harmonie : c'est la moralité.

§ 4. — Conciliation de l'esthétique et de la morale

Il me semble que maintenant nous avons dissipé les derniers malentendus qui séparaient l'esthétique de la morale, et l'idée du beau de l'idée du bien.

Entre le bien et le beau, je ne vois qu'une différence de

degré : le beau, c'est le bien porté à un degré tel, qu'il mérite d'exciter l'admiration. Qu'un être organisé n'ait aucune difformité, cela est bien ; qu'il réalise d'une manière parfaite le type de son espèce, cela est beau. La stricte probité dans les actes donnera l'impression du bien moral ; le courage héroïque, la complète abnégation donnera une impression de beauté. Le bien et le beau n'étant que des degrés dans la perfection, toute distinction absolue que l'on essaierait de mettre entre les deux idées sera artificielle.

Mais la beauté, dit-on, est un luxe ; la bonté est obligatoire. Identifier le bien au beau, c'est en faire un simple idéal, auquel nous tendrons si nous le voulons bien, mais que nous ne sommes pas tenus de réaliser. — Quoi donc? Avons-nous le droit de rester indifférents à l'idéal? N'implique-t-il pas un sentiment d'obligation? Peut-être cette obligation est-elle moins absolue, par cela même qu'il s'agit d'un degré de perfection plus élevé. Le minimum peut être réclamé ; le maximum n'est que demandé. Mais ce sont encore là de simples degrés dans l'obligation. Passé les premières formules de la moralité élémentaire, tellement urgentes qu'elles peuvent être dites d'obligation stricte, tous les préceptes de moralité supérieure nous sont proposés comme un idéal moral, et valent surtout par leur beauté.

Vous aurez beau faire, me dira-t-on, et chercher entre le beau et le bien toutes les analogies possibles, il restera toujours que ce sont en soi deux choses différentes, par conséquent irréductibles l'une à l'autre. L'idée du beau n'est pas l'idée du bien ; à cela vous ne pouvez rien. — Oui, le beau, tel qu'on le conçoit d'ordinaire, et le bien, tel qu'on le conçoit d'ordinaire, diffèrent du tout au tout ; tant qu'on les concevra ainsi, évidemment il serait illogique de les identifier. Mais est-il à tout jamais nécessaire de les concevoir ainsi? Je ne crois guère aux idées éternelles qui auraient une essence propre, indépendamment de l'acte par lequel nous les concevons. Les idées sont notre œuvre ; elles sont ce que nous voulons qu'elles soient ; elles n'ont pas été découvertes dans je ne sais quel monde intelligible,

mais inventées, créées par l'esprit. Je ne m'arrèterai donc pas un instant à ces prétendues incompatibilités logiques. Quand je déclare vouloir identifier le beau et le bien, je reste dans le champ de la pratique ; je dis que mon intention est de réserver mes admirations pour ce qui me semblera digne d'être approuvé, et de mettre autant que je pourrai mes goûts esthétiques en concordance avec mes convictions morales. Cette harmonie est-elle préférable à l'incohérence actuelle ? J'en suis convaincu. Est-il en notre pouvoir de la réaliser ? Il me le semble. On peut discuter la valeur de cet idéal, le croire plus ou moins difficile à atteindre. Mais la logique abstraite n'a rien à faire en tout cela.

Pour rendre les deux idées inconciliables, on s'est appliqué à les mettre en contraste parfait. De l'esthétique on ne voit que les jouissances délicates auxquelles elle nous convie ; de la morale, que les lourdes obligations qu'elle nous impose. D'un côté on met le pur agrément, le plaisir léger, les simples apparences ; de l'autre, l'impératif catégorique, les obligations pénibles, l'épreuve, la pure mortification. Dans ces conditions, l'esthète protestera à bon droit contre toute immixtion de la morale dans nos plaisirs. Laissez-nous ces belles heures que nous trouvons dans la contemplation de la beauté, dans le libre jeu d'imagination et de sentiment ! L'art n'est fait ni pour nous instruire ni pour nous édifier, mais pour nous plaire. A demain les choses sérieuses et les soucis de l'existence ! Et le moraliste de son côté devra regarder l'art comme un passe-temps frivole, propre à nous détourner des sévères obligations de la vie réelle. Nous ne sommes pas en ce monde pour cueillir les fleurs, ni même pour cultiver notre jardin. C'est notre champ qu'il faut labourer, à la sueur de notre front. La vie est labeur, la vie est devoir. Qu'on ne nous parle pas surtout de morale esthétique : que peut avoir de commun le devoir avec la beauté, qui est toute d'apparence, avec l'art, qui ne tend qu'au plaisir ? On n'obtiendrait ainsi qu'une morale de parade et de belles attitudes, d'où serait exclue toute réelle obligation.

Mais si nous cessons de regarder la morale comme une

simple contrainte et l'art comme un simple jeu ; si nous donnons du devoir une formule moins morose, et de la beauté une définition plus sérieuse : ne voit-on pas que ces deux termes tendront déjà à se rapprocher? Quand enfin nous aurons compris que la moralité consiste, comme la beauté, dans la perfection de l'être, la conciliation sera faite.

Quand nous avons exposé le programme de notre esthétique rationnelle, il a pu sembler téméraire. Poser dogmatiquement des jugements de goût, cela n'est-il pas d'une prétention insoutenable ? Telle est pourtant notre foi dans l'efficacité du raisonnement, que nous l'avons tenté. Jusqu'à quel point y avons-nous réussi ?

Pour ce qui est des principes essentiels, ils nous semblent s'imposer avec tant d'évidence, que sans doute ils ne seront pas sérieusement contestés. Peut-être même leur reprochera-t-on d'être trop conformes aux opinions reçues. Toute vérité semble banale, une fois établie.

On pourra discuter sur le détail des applications. Que sur ces questions délicates tout homme qui voudra raisonner arrive à peu près aux mêmes conclusions, cela doit suffire pour le moment. Les rectifications nécessaires se feront d'elles-mêmes.

Que pouvons-nous augurer des destinées de l'esthétique rationnelle ? Elle évoluera sans doute, mais comme évoluent les sciences, n'abandonnant jamais une idée que pour lui substituer une idée supérieure et plus compréhensive ; elle ne se modifiera que pour accomplir quelque progrès. Comment ne finirait-elle pas par triompher, ayant pour elle la grande force, la force patiente et tenace, la force de la vérité?

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LÉGITIMITÉ DE L'ESTHÉTIQUE RATIONNELLE

DEUXIÈME PARTIE

DÉTERMINATION DE L'IDÉE DU BEAU

TROISIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ SENSIBLE

QUATRIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ INTELLECTUELLE

CINQUIÈME PARTIE

LA BEAUTÉ MORALE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

Bibliothèque de Philosophie contemporaine

EXTRAIT DU CATALOGUE

ESTHÉTIQUE

ARRÉAT (Lucien). — **La morale dans le drame, l'épopée et le roman**, 2e édit.. 1889, 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50
— **La psychologie du peintre**. 1892, 1 vol. in-8o. . . . . 5 fr. »
— **Mémoire et imagination** (*Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs*). 2e édit., 1904. 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

BRAY (L.), docteur en philosophie et lettres. — **Du beau**. *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*. 1902. 1 vol. in-8o. 5 fr. »

DAURIAC (L.), professeur honoraire à l'Université de Montpellier. — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1897. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Essai sur l'esprit musical**. 1904. 1 vol. in-8o. . . . . 5 fr. »

FIERENS-GEVAERT. — **Essai sur l'art contemporain**. 2e édit. 1903. 1 vol. in-16. (*Couronné par l'Académie française*). . . . . 2 fr. 50
— **Psychologie d'une ville**. *Essai sur Bruges*. 2e édit., 1902. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Nouveaux essais sur l'art contemporain**. 1904. 1 vol. in-16, 2 fr. 50

GAUCKLER (Ph.). — **Le beau et son histoire**. 1873. 1 vol. in-16. 2 fr. 50

GUYAU. — **Les problèmes de l'esthétique contemporaine**. 5e édit., 1902. 1 vol. in-8o. . . . . 5 fr. 50
— **L'art au point de vue sociologique**. 5e édit., 1901. 1 vol. in-8o 7 fr. 50

HIRTH. — **Physiologie de l'art**, traduit de l'allemand par L. Arréat. 1892. 1 vol. in-8o. . . . . 5 fr. »

JAËLL (Mme Marie). — **La musique et la psycho-physiologie**. 1896 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

LAUGEL (Aug.), — **L'optique et les arts**. 1869. 1 vol. in-16. . 2 fr. 50

LECHALAS (Georges). — **Etudes esthétiques**. 1902. 1 vol. in-8o. 5 fr. »

LICHTENBERGER (H.), professeur à l'Université de Nancy. — **Richard Wagner, poète et penseur**. 3e édit., 1902, 1 vol. in-8o (*Couronné par l'Académie française*). . . . . 10 fr. »

MARGUERY (E.). — **L'œuvre d'art et l'évolution**. 1899. 1 volume in-16. . . . . 2 fr. 50

PÉRÈS (Jean), agrégé de philosophie, docteur ès lettres. — **L'art et le réel**. *Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique*. 1898. 1 volume in-8o. . . . . 3 fr. 75

PILO (Mario). professeur au lycée Tiziano de Bellune. — **La psychologie du beau et de l'art**, traduit de l'italien par Auguste Dietrich. 1895. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

RICARDOU. docteur ès lettres, professeur au lycée Charlemagne. — **De l'idéal**. *Etude philosophique*. 1891. 1 vol. in-8o (*Couronné par l'Institut*) . . . . 5 fr. »

ROUSSEL-DESPIERRES (Fr.). — **L'idéal esthétique**. *Esquisse d'une philosophie de la beauté*. 1904. 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

SÉAILLES (G), professeur à la Sorbonne. — **Essai sur le génie dans l'art**. 3e édit., 1902. 1 vol in-8o . . . . 5 fr. »

SELDEN (Camille). — **La musique en Allemagne**. *Etude sur Mendelssohn*. 1867. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

SOURIAU, professeur à l'Université de Nancy. — **L'esthétique du mouvement**. 1889. 1 vol, in-8o . . . . 5 fr. »
— **La beauté rationnelle**. 1904. 1 vol. in-8o . . . . 10 fr. »

Envoi franco contre mandat-poste.


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01152 3756



188-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 2-04.